This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KUNST

VON

WILHELM KLEIN

ZWEITER BAND

DIE GRIECHISCHE KUNST VON MYRON BIS LYSIPP

LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1905

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

248503
SEP 21 1921
W127
K67

GUSTAV MEYRINK

IN TREUER FREUNDSCHAFT

GEWIDMET

Catalogued 9/21/21 G.F.

INHALT

Erstes Kapitel Seite

Myron 1

Zweites Kapitel

Phidias 32

Drittes Kapitel

Der Parthenon 69

Viertes Kapitel

Theseion und Bau und Bildwerke der perikleischen Akropolis 104

Fünftes Kapitel

Polyklet 140

Sechstes Kapitel

Zeuxis und Parrhasios 166

Siebentes Kapitel

Das Übergreifen der malerischen Bewegung auf das Gebiet der Plastik . 188

Achtes Kapitel

Von Alkamenes bis Praxiteles 208

Neuntes Kapitel

Praxiteles und Skopas 249

Zehntes Kapitel

Maussoleum Artemision und die Niobidengruppe 285

Elftes Kapitel

Die sikyonische Kunst nach Polyklet 308

Zwölftes Kapitel

Lysippos 346

Dreizehntes Kapitel

Genossen und Nachfolger der Großmeister der Plastik des vierten Jahrhunderts 375

Erstes Kapitel

Myron

Zur Zeit, da die Giebelgruppen des olympischen Zeustempels vollendet wurden, im Jahre 460, sind die drei Großmeister, deren Auftreten den gewaltigen Aufschwung der hellenischen Plastik des fünften Jahrhunderts zur vollen Sonnenhöhe bedeutet, bereits auf dem Plan: Myron, Phidias und Polyklet, das glänzende Dreigestirn, das im folgenden Jahrhundert in Praxiteles, Skopas und Lysippos ein im gleichen Glanze strahlendes Gegenstück findet. Die moderne Tradition, die sie als Schüler eines Meisters ausgibt, haben wir in ihrer Haltlosigkeit bereits kennen gelernt, und auch die antike, die Myron und Polyklet als Schüler des Argivers Hagelaidas anführt, hat sich als unmöglich richtig erwiesen. Für den Lehrer Polyklets haben wir den Sohn dieses Meisters, Argeiadas, vermuten müssen und nur für Myron wäre der Vater als Lehrer in Erwägung zu ziehen. Aber es scheint, daß es bei der Tradition, die ihn zum Mitschüler Polyklets macht, doch sein Bewenden haben wird. Myron ist der älteste dieses Dreigestirnes. Die alten Kunstkenner, die in seinen Werken, trotz ihres revolutionären Inhalts, Spuren der archaischen Weise festgestellt haben, waren darüber im klaren, und trotz der wenig zureichenden chronologischen Daten, die uns verblieben, sind wir es auch. Zu dem angegebenen Zeitpunkte muß Myron bereits in vollster künstlerischer Kraftentfaltung gestanden haben, während Phidias' Ruhm erst aufzusteigen beginnt. Polyklet schuf damals seine Erstlingswerke, wie uns die Siegerliste des Papyrusblattes gelehrt hat. Die Intervalle zwischen diesen drei Namen mögen wir rund auf je ein Jahrzehnt abschätzen, aber wohl noch kürzer ist der Zeitraum anzusetzen, der ihn von dem Meister trennt, der sein siegreicher Rivale gewesen sein soll, von Pythagoras von Rhegion. Das Geburtsdatum Myrons wird hart an der Grenze des fünften Jahrhunderts liegen, also für seinen angeblichen Lehrer, der im letzten Jahrzehnt des sechsten eine ausgiebige Wirksamkeit entwickelt hat, nicht gerade günstig, denn die Olympiadenliste zeigt seine Tätigkeit für Sieger der 81. und 83. Olympiade

(456 und 448) und läßt sie bestimmt auch noch für die 84. (444) erschließen. Um diesen Zeitpunkt erscheint jedoch schon sein Sohn Lykios als selbständiger Meister, denn die auf der Akropolis zutage gekommene Basis seines Reiterdenkmals ist wahrscheinlich um 446, jedenfalls aber vor dem Bau der Propyläen anzusetzen.[1] Von den drei Hipparchen, die sie geweiht haben, ist der eine, Lakedaimonios, gewiß der Sohn des Kimon, der im Jahre 433/2 bereits Stratege war. Der plinianische Akmeansatz für unsern Meister Ol. 90 ist demnach hier ebenso wertlos wie für Pythagoras, da er auf Polyklet gemünzt ist, für den er auch nicht voll zutrifft. Seine Heimat war Eleutherä, die Grenzfeste am Kithäron gegen Böotien, deren Mauern und Türme noch heute Zeugnis von der strategischen Bedeutung dieses Platzes geben, dessen Gewinnung eine Lebensfrage für Athen war. Hippias hatte sie im Jahre 519 vollzogen; Myron war demnach als Athener zur Welt gekommen, und der Haß gegen Theben, der auch die Platäer an Athen eng anschloß, ließ wohl auch in Eleutherä böotische Sympathien kaum aufkommen. Sicher aber war unser Meister frei davon. Seine Marsyasgruppe auf der Akropolis dankt ihre ungeheuere Popularität der unverkennbaren Spitze gegen den Nachbar jenseits des Kithärons, dem sie zum Hohne aufgerichtet war, und Myron wie sein Sohn haben in Athen den Mittelpunkt ihres künstlerischen Wirkens gefunden. Die alte Kunstforschung ließ seine attische Echtbürtigkeit nicht unangezweifelt. Polemon bezeichnete ihn als Böotier aus Eleutherä und eine pergamenische Museumsetikette auf einer Basis, die ein myronisches Werk trug, nennt ihn gar Thebaner,[2] was dazumal mit Böotier so gut wie identisch war. Aber damit sind politische Verhältnisse einer späteren Zeit falsch in die alte hinübergetragen und Pausanias hat ganz recht getan, Myron kurzweg als Athener zu bezeichnen. Von reinem Rassenstandpunkt aus betrachtet mag die Sache wohl anders liegen, und auch seine künstlerische Abstammung von Sikyon war auf ihn gewiß von tiefgreifendem Einfluß; seine Stellung als Athletenbildner wird durch sie erst vollbegreiflich, und niemals hat man ihn im Altertume mit seinem Landsmann Phidias verglichen, wohl aber eifrig mit Polyklet wie Pythagoras. Indessen alle diese genetischen Vorfragen erscheinen fast belanglos gegenüber einer künstlerischen Eigenart von wahrhaft phänomenaler Bedeutung, die ihn zu einem der schöpferischsten Geister der Kunstgeschichte aller Zeiten gemacht hat.

Unsere literarische Überlieferung ist hier von gewohnter Schweigsamkeit

[1] Literatur bei Lolling, Ἐπιγρ. ἐκ τῆς Ἀκρ. Nr. 63, 64. Vgl. Wolters, Bonner Studien, S. 92 ff., Taf. 5, 6.

[2] Die Quelle des Mißverständnisses liegt darin, daß Polemon das »Eleuthereus« auf den Inschriften des Myron und Lykios in Athen allzu wörtlich nahm, während es dort das Demotikon vertritt.

über wissenswerte Dinge und von nichtswürdiger Geschwätzigkeit über seine Kuh; glücklicherweise schöpfen wir die Erkenntnis seiner Größe aus der Quelle der monumentalen Überlieferung, der die Spuren seiner Wirksamkeit tief eingeprägt sind. Sie ruht vor allem auf dem gesicherten Besitz zweier seiner Hauptwerke, der Diskobolstatue und der Statue des Marsyas. Von seinem Diskobol, den Plinius in der summarischen und doch von Fehlern und Versehen wimmelnden Aufzählung der myronischen Werke anführt, hat Lukian eine Beschreibung entworfen, die in dem prägnanten und anschaulichen Herausheben des motivischen Kernes ein kleines Meister- und Musterstück dieser Technik bietet.[1] »Du sprichst vom Diskoswerfer, dem im Schema des Abschleuderns niedergeduckten, der den Kopf nach der Hand mit der Scheibe gedreht hat, mit dem einen Fuße leicht am Boden schleifend, wie wenn er sofort nach dem Wurf wieder emporschnellen wollte.« Auch Quintilian (II. 13, 8) zeugt für das hohe Ansehen, das dieser Diskobol genoß. Er demonstriert an ihm die Lehre von der Schönheit des Unregelmäßigen als an ihrem klassischen Beispiel. »Nichts ist so kunstreich verdreht als jener Diskobol Myrons, und doch, wollte jemand das Werk tadeln als allzuwenig geradlinig, der wäre vom Verständnis der Kunst fern, in der eben jenes Neue und Schwierige der Erfindung des größten Preises wert ist.« Kopien dieses nun sofort kenntlichen Diskobolen aber fanden sich gar bald in einer bedeutenden Anzahl zusammen. Doch nur eine derselben ist imstande eine volle Anschauung dieses Meisterwerkes zu bieten, die im Jahre 1781 in Rom auf dem Esquilin gefundene Statue, einst im Palazzo Massimi alle colonne, jetzt im Palazzo Lancelotti ängstlich vor den Augen der Kunstfreunde gehütet.[2] Sie ist die einzige, deren Kopf ungebrochen auf den Schultern sitzt, und zwar in tadelloser Erhaltung, allen anderen fehlt er, und die Restauratoren, die sich bemüßigt fanden, ihren Torsen einen dazu zu komponieren oder adoptieren, haben die von Lukian beschriebene Wendung nicht getroffen bis auf einen einzigen, der aber dafür das Motiv der Gestalt mißverstand und den antiken Rumpf in einen stürzenden Krieger verwandelt hat. Für die Kühnheit der myronischen Komposition ist dieses Nichtnachkommenkönnen der Modernen erst recht bezeichnend. Der Bann, der noch immer auf dem Werke ruht, ist jetzt durch einen glücklichen Fund Furtwänglers gelöst, welcher in der Formerei des Louvre den verkannten Abguß des Kopfes des massimischen

[1] Philopseud. 18. Die Nachrichten über Myron Overbeck, Schriftquellen, Nr. 535 bis 610.

[2] Zuletzt Studniczka, Festschr. f. Benndorf, S. 163 f. Abgeb. Brunn-Bruckmann, Nr. 256, Bulle, Tf. 71, Collignon, Tf. XI und in den Handbüchern etc. Replikenverz. Einzelvkf. Nr. 500. (Bulle) vgl. Nr. 881/2 zwei weitere Statuettenrepl. in Rom in Villa Albani eingemauert und in Prag im Besitz von Dr. A. Mahler.

Diskobols entdeckt hat, der nun zum Gemeingut aller Abgußsammlungen geworden ist[1] und uns gestattet, unsere Vorstellung vom Original von der alten Photographie der massimischen Figur loszulösen, indem wir sie uns nun in plastisch zureichende Form verkörpern können. Das Experiment, mit Hilfe dieses Kopfes eine unserer besseren Kopien, die Londoner oder vatikanische, im Abguß zu vervollständigen, ist leicht durchführbar und regt zugleich dazu an, ihn von der Stütze zu befreien, die für die Marmornachbildung des Bronzeoriginals ein trauriger Notbehelf war, aber an keinem zweiten Werke so stark die Wirkung beeinträchtigt hat. Damit aber haben wir eine Gestalt leibhaftig vor uns, die die grandiose Komposition voll und ganz wiedergibt und nur die letzten Feinheiten der Ausführung vermissen läßt, die uns das massimische Exemplar wohl treuer als die andern vermittelt; aber diesen so oft geübten Verzicht werden wir hier, wo die Komposition beinahe alles ist, williger in den Kauf nehmen. Dies so gewonnene Werk gibt uns sofort einen tiefen Einblick in das Wesen myronischer Kunst. Zunächst sagt es uns, daß sein Schöpfer Bronzeplastiker gewesen ist, aber doch noch in einem anderen Sinne als Hagelaidas, Onatas und seine sämtlichen künstlerischen Ahnen. In ihm erkennen wir das erste Werk, das so spezifisch in Bronze gedacht ist, daß seine Nachbildung in Marmor wie eine holprige Übersetzung anmutet; es bezeichnet einen Wendepunkt, von dem aus die Marmorplastik ihre eigenen Wege gehen muß, da sie ihrer Schwestertechnik nicht weiter folgen kann. Aber wenn wir auch darin die Tradition der Schule von Sikyon nachwirken sehen, der zwingende Grund liegt doch in der Natur des Künstlers, dem nur die Bronze die volle Freiheit gab, seinen kühnen Tatendrang nach dem Erfassen des Momentanen in der Bewegung Genüge zu tun. Dieser offenkundigen Tatsache gegenüber kann man wohl kaum ein Befremden darüber unterdrücken, daß unsere Handbücher, und nicht diese allein, die hölzerne Hekate in Ägina noch so ruhig im Katalog der myronischen Werke mitführen und zu verwenden suchen, als ob die Lösung dieses so einfachen Rätsels noch immer ausstände.[2] Das Leben, das die archaische Kunst ihren Gestalten in so mannigfacher Weise einzuflößen bemüht war, erscheint hier völlig in Bewegung umgesetzt, und daher gilt Myron im Altertum als der unerreichte Meister des Lebendigen und Lebenswarmen. Wenn sich aber die alten Kunstkenner verwunderten, von dieser Eigenschaft nichts in dem Ausdruck seiner Köpfe und in der Bildung der Haare am Kopf wie an der Scham finden zu können, und scharfe Ausdrücke für deren archaischen Charakter

[1] Sitzgsber. d. bayr. Akad. 1900, S. 705 ff. Die Abbildung einer mit Hilfe dieses Kopfes vollzogenen Rekonstruktion: Michaelis, Festgabe für die 46. Philologenversammlung, S. 27 und 28.

[2] Vgl. Bd. I S. 348.

notwendig erachteten, so haben sie damit den wahren Sachverhalt einfach gekennzeichnet.

Nicht zum ersten Male tritt uns hier auf dem Gebiete der hellenischen Plastik die bewegte Einzelgestalt entgegen. Wir haben schon in den Palästritenstatuen der äginetischen Kunst das Streben kennen gelernt, das Prinzip des stabilen Gleichgewichts durch das des labilen zu ersetzen, Bewegung, Drehung und Biegung plastisch zu erfassen. Die Werke der Meister Onatas und Glaukias können nicht ohne Einfluß auf Myron geblieben sein, dem man das eifrige Studium der äginetischen Kunst förmlich anzusehen glaubt, aber er ist ebensowenig ein Fortsetzer dieser Tradition wie irgend einer andern, sondern ein Schöpfer im rechten Wortsinn. Es ist etwas ganz Neues, was uns hier fesselt, der Zauber des Momentanen. Im nächsten Augenblick, noch ehe wir zu zählen beginnen vermöchten, wird der Diskos im Bogen durch die Luft sausen und die Gestalt aus ihrer Krümmung emporschnellen; aber es ist, als ob der Meister zu ihm das Zauberwort gesprochen hätte: »Verweile doch, du bist so schön.« Diese Zwangsvorstellung vom nächsten Moment, unter deren Eindruck Lukian so gut stand wie wir, ist rein psychologischer Art. Das Werk enthält nichts davon; so vielfach die Einzelbewegungen sind, die diesen Körper durchzucken, sie werden alle ausgelöst von der einen des Ausholens, das den Schwerpunkt plötzlich verlegt hat und eine komplizierte Ausgleichung des Ponderationssystems bedingt. Der Oberkörper neigt sich als Gegengewicht vornüber, der Kopf wird von der Bewegung erfaßt und zur Scheibe gedreht, »das linke Bein macht die Bewegung des ausholenden Armes mit, es schleift rückwärts, auf die eingekrümmten Zehen gestellt, am Boden, das Schwergewicht fällt ganz auf das rechte Bein, dessen Fußsohle fest am Boden standhält, der freie linke Arm liegt zur Verstärkung des statischen Elements am Knie, aber alle andern Glieder hat der kräftige Ruck in verschiedene Lagen zueinander gedreht«. Dieses vollendete Erfassen des Momentanen ist es, das den Beschauer zur ergänzenden Mittätigkeit zwingt. In ihm vollzieht sich selbsttätig die notwendige Vorstellung der komplementären Bewegung und damit der Eindruck der blitzartigen Geschwindigkeit des Ablaufes der Aktion, die dem Künstler darzustellen versagt ist. Die so zutreffenden stilistischen Beobachtungen Lukians und Quintilians lassen uns erkennen, in welch eingehender Weise die antike Kunsttheorie sich mit dem ästhetischen Problem beschäftigt hat, das diese Diskobolstatue in voller Reinheit darbietet. Sie hat damit dessen prinzipielle Bedeutung wohl erkannt, und die moderne Theorie dürfte vor ihm leicht geneigt sein, die Lessingsche Lehre vom »fruchtbaren Augenblick«, der der Diskobol so bündig widerspricht, einer Revision zu unterziehen. Indes, wir sind in solchen Dingen etwas exakter geworden und operieren mit der Momentphotographie,

deren Objekt in diesem Falle freilich nur ein bequem gekleideter Kegelschieber zu sein brauchte, was uns untrüglich belehren würde, daß es einen solchen Moment, wie den dargestellten, eben nicht gibt, daß er vielmehr die Resultierende mehrerer ist, die unser Auge nicht trennen kann. Unser Auge ist doch mehr als eine Camera obscura. Seine Tätigkeit untersteht dem Einflusse des Intellektes und hat daher einen schöpferischen Zusatz, und nun gar wenn dieser Intellekt in einem Künstlerhaupte thront. Indes unser Diskobol bietet zur Behandlung des Prinzips der Darstellung der momentanen Bewegung von selbst eine Hilfsvorstellung, die uns modern anmutet; die geschwungene Scheibe erinnert uns an ein Pendel, das zum Ausschlag gebracht wird. Wir vergleichen diese mit dessen uns geläufigster Erscheinung an der Uhr. Wird die Uhr dargestellt mit dem Pendel genau in der Mitte seines Weges, so steht sie für uns still; nur am Anfang und am Endpunkt des Weges werden wir uns den Weg des Pendels nach vorn wie nach rückwärts selbst ergänzen und den Pendelschlag zu vernehmen meinen; irgend ein Zwischenpunkt ist undarstellbar, er wird vom Auge stets als der Ausschlagspunkt genommen werden. Übersetzen wir dies Beispiel zurück in die Sprache der Plastik, so bietet uns der allbekannte ruhig stehende Diskobol mit dem straff herabgehaltenen Diskos den Pendel im Nullpunkt; wir werden ihn schon daran als im bewußten Gegensatz zum myronischen Werk geschaffen erkennen. Denken wir uns nun den entgegengesetzten Punkt durch das Auf- und Zurückschnellen nach dem Abwurf erreicht, so haben wir den myronischen Diskobol fast genau in der Stellung des myronischen Marsyas.

Dieses Werk, zu dessen Betrachtung wir jetzt schreiten, steht aber mit dem Diskobol, zu dem wir noch kurz zurückkehren müssen, in einem thematischen Zusammenhang, der uns lehrt, daß die prinzipiellen Erörterungen über die plastische Darstellung der momentanen Bewegung hier nicht von außen hineingetragen werden dürfen als ornamentale Zier, sondern daß es die Werke des Meisters selbst sind, die die Behandlung des Problems uns in Gestalt von Lösungen bieten, denen man nur gerecht werden kann, wenn man ihre prinzipielle oder, um das Wort zu gebrauchen, das aus dieser Zeit zu uns herübertönt, ihre kanonische Bedeutung ins Auge faßt. Der Gedanke des »Kanons« regiert die Kunst dieser Epoche; er tritt anders als hier sowohl bei Phidias als bei Polyklet, der ihn begrifflich ausgeprägt hat, wie bei Parrhasios auf, aber in seiner ursprünglichsten Gestalt ist er myronisch.

Die Entdeckung des Marsyas von Myron verdanken wir Brunns glänzendem Scharfblick.[1] Plinius führt unter den Werken Myrons auch einen

[1] Annali 1858, S. 374 ff. zu Mon. VI Taf. 23. Die ältere Literatur über die Statue im Lateran bei Friederichs-Wolters, Nr. 454. Die neuere Helbig, Führer I ², Nr. 628.

Satyr in Verbindung mit Athene auf: »fecit ... et satyrum admirantem tibias et Minervam«, also den Silen Marsyas, der nach den von Athene weggeworfenen Flöten begehrt, und mit dieser Stelle hatte schon Otfried Müller die Angabe des Pausanias von einer Bronzegruppe der Akropolis, deren Meisternamen der Perieget verschweigt, in Beziehung gebracht, die Athena, wie sie den Silen Marsyas, der die weggeworfenen Flöten aufnehmen will, schlägt. Man hat das Schlagen der Athena, wovon uns die Monumente nichts verraten, aus der Stelle wegkorrigieren wollen, und viel Scharfsinn darauf verwandt, bis man schließlich doch merkte, daß der Perieget den Spaß mißverstanden hatte. Den flötenblasenden Böoten sollte durch diese monumentale Darstellung die Minderwertigkeit ihres Virtuosentums schlagend vorgeführt werden, aber nicht zur realen Ohrfeige hob hier Athena ihre Hand. Diese Gruppe unseres Meisters stand also auf einem für ihre Popularität entschieden günstigen Platz; sie hat diese Popularität auch in hervorragendem Maße besessen, eine stattliche Reihe von Monumenten der attischen Kleinkunst, Münzbilder, Vasen, das Relief eines attischen Marmorkraters, zeugen davon. Das letztere und eine Münze haben Brunn genügt, in der von dem Ergänzer wie von den Erklärern falsch als tanzender Satyr gedeuteten Statue des lateranensischen Museums den Silen Marsyas dieser myronischen Gruppe zu erkennen, ein überaus folgenreiches Ereignis für die Kunstforschung der Antike, wenn auch die zugehörige Athenastatue, die wir wohl zweifellos in unserer monumentalen Überlieferung mitführen werden, bisher noch den Versuchen der Rückgewinnung einen stärkeren Widerstand entgegengesetzt hat, da die verschiedenen der erwähnten Nachbildungen sie mit größerer Freiheit behandeln.

Die lateranensische Statue ist 1823 auf dem Esquilin gefunden worden unter Umständen, die auf eine römische Bildhauerwerkstatt, in der sie zur Ablieferung fertiggestellt ward, schließen lassen, doch offenbar als Einzelfigur, denn unter den mitgefundenen sechs Statuen fand sich keine Athena, und auch die weiteren Nachbildungen lehren uns, daß die beiden Teile dieser Gruppe selbständig ihre weiteren Wege gegangen sind. Sie war es, die zu dem patriotischen Empfinden sprach, doch für die künstlerische Wertschätzung lag ihr Hauptwert nicht in der Gruppierung; der Marsyas wenigstens hat als grandiose Einzelgestalt die Phantasie der folgenden Generationen fruchtbar beschäftigt. Die lateranensische Statue ist im wesentlichen trefflich erhalten, der abgebrochene Kopf fand sich bald, nur seine Ohren waren restaurationsbedürftig, im übrigen mußten nur der linke Unterschenkel, der vordere Teil

Von den zahlreichen Abbildungen Brunn-Bruckmann, Nr. 208, Collignon, I, S. 469 f. 248, Petersen, Vom alten Rom, [2], S. 116, Fig. 95, Kunstgeschichte in Bildern, I, 50, 1. Bulle, Taf. 72.

des rechten Fußes und die beiden Arme ergänzt werden, denen man Kastagnetten in die Hände gab, mit welchen der Silen zu seinem vermeintlichen Tanz den Takt klappern sollte. Störend greift auch hier die Stütze, deren der Marmorkopist nicht entraten konnte, in das freie Spiel der Bewegungen ein. Marsyas hat sich tänzelnd herangeschlichen, von den Tönen der flöteblasenden Athena magisch angezogen. Nun ist er da; die Göttin hat die Flöten, die ihre Wangen so häßlich aufblähten, mit ihrem Fluche belastet, weggeworfen; der dumme Silen, erfreut in den Besitz der köstlichen Instrumente kommen zu können, hat hastig vorgebeugt nach ihnen gelangt, da prallt er, von jähem Schreck ergriffen, taumelnd zurück, den Blick noch immer auf das Flötenpaar am Boden gerichtet. Die Göttin steht mit gebietender Gebärde vor ihm und kündet das Unheil, das ihm von ihnen droht und, wie der Mythos weiter erzählt, auch pünktlich eingetroffen ist. Indes die Fassung, wie sie diese Gruppe darstellte, ist wohl Myrons geistiges Eigentum, die Überlieferung der Sage weiß sonst nichts von einem Konflikt zwischen Marsyas und Athena, sonst hätte ihn doch auch Pausanias kaum so handgreiflich mißverstehen können; sie kennt nur die Tatsache, Athena hat die Flöten weggeworfen und Marsyas sich den Fund zu seinem Verderben angeeignet, und nur jene Monumente, die die Gruppe wiedergeben wollen, stellen den von ihm gewählten Moment dar. Der Auftrag wird auf die Darstellung der Aneignung der Flöten gegangen sein, zu deren Verdeutlichung allerdings beide Gestalten vonnöten waren, nicht aber deren Anprall, den der Meister frei erfand. Er gab ihm Gelegenheit, die volle Eigenart seines Könnens in der Gestalt dieses Marsyas zum glänzenden Ausdruck zu bringen. Wie sein Diskobol ist auch diese in eine plötzliche Veränderung ihrer Gleichgewichtslage rasch vorübergehender Art gekommen und zwar nach der entgegengesetzten Richtung; wie dort die momentane Bewegung den Körper bis zum äußersten zusammengebogen hat, so hat sie ihn hier bis zum gleichen Punkte auseinandergezerrt; hier wie dort haftet der Kopf nach der Richtung des Objektes, während hier der Leib von ihm wegstrebt, dort das Objekt vom Leibe. Das Schwergewicht des Körpers fällt ganz auf das rechte Bein, das quergestellt ist und nur mit der Fußspitze am Boden haftet, dieses Balanzieren unterstützt der steil gehobene rechte Arm, wie der weggestreckte linke, in denen zugleich der breit auseinanderstrebende Rhythmus vom Restaurator des verkannten Linienzuges ausklingt. Die schlanken Formen des Silenkörpers, dessen Sehnen durch die Bewegung straff angezogen hervortreten, sind von scharfer und herber Bestimmtheit, die noch deutlich an die äginetische Weise gemahnt, doch ohne deren unerbittliche Härte; die antike Härteskala endigt bekanntlich mit Myron. Aber das antike Kunsturteil von der Differenz zwischen myronischen Köpfen und Körpern paßt

auf den Marsyas so gut wie auf den Diskobol. Wenn der moderne Betrachter in jenen den Ausdruck des momentanen Affektes, der dort fehlt, hineininterpretiert, so ist das eine Täuschung, die auf dem so charakteristischen Silentypus dieser Zeit beruht; dieser Ausdruck ist eben typisch und nicht dramatisch, das Starre, Maskenhafte, trotz des grellen Tones kaum verkennbar. Wir besitzen diesen Kopf noch in einem zweiten Exemplar der Sammlung Barracco in Rom,[1] von vorzüglicher Arbeit, in dem jene Starre gemildert erscheint und die Bildung des Bart- und Haupthaares einen höheren Grad von Naturalismus aufweist. Aber in ihm den Rest einer getreuen Replik des Originals zu vermuten, geht doch kaum an; gerade jene Verbesserungen sind Modernisierungen unwillkürlicher Art, deren sich der genauere Kopist des lateranensischen Exemplars wohlweislich enthalten hat. Der Barraccosche Marsyaskopf ist die einzige weitere Replik, die wir bisher gefunden haben. Dem stattlichen Replikenverzeichnis des Diskobols gegenüber scheint das recht wenig, aber danach die antike Wertschätzung beider gegeneinander abwägen zu wollen, würde zu einem verkehrten Ergebnis führen. Die zeigt sich hier nun in ganz anderer Weise. Während die alte Kunsttheorie jenen verherrlichte und den Grundstein zu seinem Ruhme und seiner Verbreitung in Kopien legte, hat der Marsyas vor allem die Künstler angezogen und wenn die Kopisten der römischen Kaiserzeit ihn nicht sonderlich hoch rangierten, so haben jene ihn um so höher geschätzt und zahlreiche Variationen zeigen immer deutlicher den lebendigen Einfluß, den dieses Werk ausgeübt hat. Die früher erwähnten Nachbildungen der Gruppe in der Kleinkunst zählen hier nicht mit, ihre Tendenz ist eine offizielle und die Freude am Kunstwerk nicht ungetrübt von deren Beigeschmack, diese aber tritt in voller Reinheit uns schon recht früh entgegen. Auf dem Musenrelief von Mantinea, das von einigen Forschern, wohl mit Unrecht, noch in enge Verbindung mit der Werkstatt des Praxiteles, ja mit diesem selbst gebracht wird, erscheint Marsyas als Flötenbläser in ungeschickter, aber gut gemeinter Variierung des myronischen Typus. Vielleicht noch in das vierte Jahrhundert mag die prächtige, oft abgebildete Bronze des British Museum aus Patras[2] gehören, die Marsyas in ziemlich stark übereinstimmender Bewegung darstellt. Auch der Kopftypus zeigt einen deutlichen Anklang. Aber nicht die Unterschiede der Haltung, sondern vor allen die glänzende naturalistische Verlebendigung zeigen uns hier eine freie Studie, die der myronischen Gestalt gilt und den glücklichen Versuch macht, sie

[1] Coll. Barracco, Taf. 37, 37a, S. 35f. Friederichs-Wolters, Nr. 455. Die richtige Schätzung hat schon Furtwängler gegeben, Meisterw. 358 Anm. 2.

[2] Cat. 269, wo auch die Literatur sorgfältig verzeichnet ist. Von den Abbildungen seien genannt: Murray, Gaz. arch. 1879, Taf. 34/5, Rayet, Mon. de l'art. ant. I, 34, Collignon, I, S. 472f. Fig. 244.

unter künstlerischer Wahrung ihrer Eigenart den Anforderungen einer neuen Zeit gemäß umzugestalten. Es liegen uns aber auch charakteristische Proben einer Weiterbildung des Motivs durch Übertragung vor, die seine ursprüngliche Bedeutung seltsam variieren.

Die pergamenischen Ausgrabungen haben neben den großen Schätzen, die den Stolz des Berliner Museums bilden, auch eine kleine Bronzestatuette ersten Ranges in dasselbe gelangen lassen, die einen jungen Satyr darstellt, der fast genau in derselben momentanen Bewegung zurückprallt, wie Marsyas vor der ihm drohenden Athene.[1] Der Satyr hält in der gesenkten Linken die Syrinx, in der erhobenen Rechten hielt er wie als Waffe wohl sein Pedum, doch zeigt sein lachendes Gesicht, daß der Kampf nicht sehr ernst zu nehmen ist, er neckt wohl nur den Panther seines Herrn, der an ihn heranspringt. Es ist ein direkter Weg, der vom Silen bis zu diesem jugendlichen Satyr, in das Gebiet heitern Treibens führt, doch führt er auch weiter darüber hinaus, denn das Aktäonmotiv, in das nun das Marsyasmotiv übergeht, klingt ernster.

Eine halblebensgroße Marmorgruppe des British Museum aus Civita Lavigna zeigt den von seinen Hunden angefallenen Aktäon,[2] gegen die er vergebens zum Schlage ausholt, völlig genau in der Stellung des myronischen Marsyas. Die überraschende Ähnlichkeit würde noch schärfer hervortreten, wäre der zugehörige Kopf erhalten, der wie jener des Marsyas gesenkt war. Der Aktäon trägt seltsamerweise ein Pantherfell, während man hier das mythisch bedeutsame Rehfell erwarten würde, doch es ist bloß als Tracht gedacht, die, wie eine Entlehung aus dem Satyrtypus, dem die Nebris zugehört, erscheint. Man hat sich das Verhältnis umgekehrt zurecht gelegt, aber gerade ein Grund, der dafür zu sprechen scheint, verwandelt sich in sein Gegenteil. Der Londoner Aktäon stimmt erheblich genauer mit dem myronischen Original als alle vorher erwähnten Werke und ist für die Ergänzung desselben von besonderem Werte; gerade darum steht er ihm zeitlich am fernsten als die unfreieste seiner Variationen. Die Bedeutung der Pergamener Bronze liegt auf einem anderen Gebiet. Schon lange hat man in so mancher der grandios naturalistischen Satyrschöpfungen der Diadochenzeit das Wiederaufleben myronischer Kunst zu spüren vermeint, die deren Meister inspiriert hat; dafür hat uns nun diese kleine Bronzestatuette einen handgreiflichen Beweis erbracht. Die so ganz anders geartete Wirkung des Marsyas mit jener des Diskobols verglichen erklärt

---

[1] Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, 40. Winckelmannsprogr., Taf. I. In Abgüssen verbreitet.

[2] Catalogue of greek sculpture, III, 1568. Friederichs-Wolters, Nr. 457. Anc. marbles II, Taf. 45. Clarac 311. 3 R. Brunn-Bruckmann, Taf. 209.

sich zum Teil auch aus der sehr verschiedenen Fruchtbarkeit des Motives. Der Anfangspunkt einer momentanen Handlung erscheint wie eindeutig bestimmt gegenüber dem Endpunkt, der von verschieden gearteten Impulsen gleichartig hervorgebracht werden kann. An Versuchen, das Motiv des Diskobols umzuwerten, hat es in der Antike allerdings auch nicht völlig gefehlt, das ist jedoch nur mit gewaltsamen Mitteln möglich geworden.

Sind für die Erkenntnis des Wesens unseres Meisters die beiden Werke untrennbar verbunden, so ist doch wohl nur allein der Diskobol imstande, die Wege zu weisen, auf denen wir der Erforschung weiterer seiner Werke in unserer monumentalen Überlieferung nachgehen können; unser Ausgangspunkt hierfür muß notwendigerweise der Kopftypus des massimischen Exemplars sein, mit dessen zuverlässiger Erkenntnis ein reges wissenschaftliches Streben nach Verwertung des mit ihm gewonnenen stilistischen Maßstabes begann. Dieser Kopftypus ist von ausgesprochener persönlicher Eigenart; wenn es gelegentlich doch passiert ist, ihn mit polykletischem wie phidiasschem und anderem Gut zu verwechseln, so hat sich eine Verständigung bald erzielen lassen. Seine Eigentümlichkeit ist freilich schwerer in Worte zu fassen, als sie sich dem Auge einprägt, das sie durch den Vergleich mit Verwandtem und Verschiedenem leicht erfaßt. Der Methode, mit dem Meßzirkel seinem Proportionsgesetz ins Einzelne nachzugehen, wollen wir hier nicht folgen; uns genügt, die leicht festzustellende Tatsache, daß er noch der älteren der beiden von Winter aufgestellten Gleichungen,[1] der »olympischen«, folgt, als charakteristisch hervorzuheben; dadurch unterscheidet er sich bestimmt von polykletischen und parthenonischen Typen. Die Schönheit dieses Kopfes ist noch eine strenge, sein Gesamtumriß bildet ein fast völlig genaues Oval. »Unter der fast halbkreisförmigen Schädelkuppel verjüngt sich der Umriß des Gesichtes rasch nach dem feinen Kinn hin, nicht ohne einem knappen Maße jugendlicher Wangenfrische Raum zu gönnen.«[2] Statt des gerügten Mangels an geistigem Ausdruck finden wir in dem ernst gehaltenen Wesen doch einen schlichten Adel und eine feine Anmut, die vom attischen Empfinden des Meisters zeugt. Auch den Tadel seiner Haarbehandlung meinen wir verstehen zu können, ohne ihn zu teilen. Es ist nicht die Schärfe archaischer Art, sondern die des Bronzestiles daran fühlbar. Wie eine dünne, aber dichte Decke legt sich das Haar fest um den Schädel an, in kurzen, zierlichen Locken als einheitliche Masse geordnet. Von den Schläfen steigen sie gegen die Stirnmitte, dort ist ein leiser Ansatz einer Teilung, der indes nur dem künstlerischen Zwecke dient, eine unaufdringliche, aber um so

[1] Arch. Jahrb. II (1887) S. 225 ff.

[2] Studniczka a. a. O. S. 174, vgl. Kekule, Kopf des prax. Hermes, S. 13.

feiner wirkende symmetrische Anordnung der stirnbegrenzenden Haarpartien durchzuführen.

Wir werden die Reihe der Köpfe, die sich all diesen Indizien nach als myronisch erweisen, noch zu betrachten haben, doch wollen wir den Vortritt jenen Gestalten lassen, die wir für Werke unseres Meisters in Anspruch nehmen dürfen. Freilich werden wir gerade, was wir als spezifisch myronisch erkannt haben, die Darstellung der momentanen Bewegung, bei dieser Sache nicht als Kennzeichen brauchen; müssen wir ihm doch auch Werke in ruhigerer Stellung zutrauen, wollen wir ihn nicht für einen Manieristen halten. So war doch auch seine Athena in der Marsyasgruppe gebildet, die man wohl nur darum nicht gefunden hat, weil man sie sich nach der Umsetzung der Gruppe am Finlaykrater bewegt dachte, und für Götterbilder, deren uns eine Anzahl seiner Hand genannt wird, haben wir zunächst eine gemessene Haltung vorauszusetzen. Für die Auffassung dieser Zeit vom Wesen der Gottheit waren die Blitz-, Dreizack- und Keulenschwinger der Zeit des Hagelaidas bereits antiquiert. Der dramatische Typus weicht einem zuständlichen, der der hoheitsvollen Größe phidiasscher Göttergestalten präludiert. Ein glänzendes Beispiel dieser neuen Weise ist die gleichzeitig von Kalkmann und Furtwängler für myronisch erklärte Kolossalstatue des Herakles im Palazzo Altemps in Rom,[1] deren treffliche Veröffentlichung wir jenem verdanken; eine kleinere photographische Abbildung hatte schon früher Petersen von ihr gegeben,[2] der diesen Heraklestypus auf den traianischen Reliefs des Konstantinbogens nachwies. Der jugendliche Held sitzt nackt auf einem Felsen, über den ein Löwenfell ausgebreitet ist. Die in der Linken gehaltene Keule stützt er auf demselben auf, in die vorgestreckte Rechte hat ihm der Ergänzer die Hesperidenäpfel gelegt, wohl mit ebensowenig Recht als die Nike oder das Akrostolion, mit denen er auf dem traianischen Relief und den Medaillons des Hadrian und Antonin erscheint, die sämtlich die Figur im Spiegelbildsinne zeigen. Aber die Erhaltung der Statue des Palazzo Altemps darf doch als vorzüglich bezeichnet werden. Sie verrät bei aller Ruhe volle myronische Kraft, die zwar der Betätigung harrt, deren hohe Spannung man jedoch diesem Körper anzusehen glaubt. Das stark zurückgesetzte (linke) Bein, mit dem steil aufgestellten Fuß, wie die straffe Körperhaltung, weist auf einen eben vollzogenen oder bald sich vollziehenden Wechsel der Position. Noch ist es nicht der müde, von seinen gewaltigen Taten ausruhende Heros, dessen Typus Lysippos für die Folgezeit festgestellt hatte. Und doch, man braucht

[1] Kalkmann, Die Proportionen des Gesichts in der gr. Kunst, 53. Winckelmannspr., Taf. I und II, S. 31 ff. Furtwängler, Meisterw., S. 391 f.

[2] Röm. Mitth. IV (1889), S. 333 Fig. 2.

bloß an das Sitzbild des Herakles Epitrapezios desselben Meisters zu erinnern, um die weitreichenden Wirkungen dieser Schöpfung zu erkennen, deren hohen Ruhm bis jetzt zwar noch keine Replikenreihe kündet, aber deutlicher als eine solche beweisen ihn diese. Das Original muß eine Bronzestatue gewesen sein; die Stütze, die vom rechten Oberschenkel nach der gestreckten Hand geht, die sie für uns doch nicht retten konnte, macht uns diese Tatsache in empfindlicher Weise klar. Schon die Behandlung des Körpers zeigt, trotz der gründlichen Verschiedenheit der Haltung, eine überraschende Ähnlichkeit mit dem des myronischen Diskobols, namentlich die Falte, Erhebungen und Senkungen über dem Nabel kehren in ganz charakteristischer Weise wieder, aber den wichtigsten Vergleichspunkt bilden doch die beiden Köpfe, deren formale Übereinstimmung wie erhebliche Unterschiede in augenfälliger Weise hervortreten. Kalkmann wie Furtwängler haben den Kopf der Heraklesstatue dem Perseuskopfe des British Museum zunächst gestellt, den wir für Pythagoras in Anspruch genommen haben, und wenn der erstere diesen myronischer Art verwandt fand, so mag man das ruhig gelten lassen, doch die Konsequenz, die sich von selbst zu ergeben scheint, in ihm den des Perseus des Myron zu erkennen, müssen wir bestimmt ablehnen. Furtwängler ist darin einen erheblichen Schritt weiter gegangen, soweit, daß jede Widerlegung unnötig wird; er hat diesen Perseus wie den Casseler Apoll und dazu noch so manches hierher wie nicht hierher gehörige Stück für seine Vorstellung von Myron verwendet; aber die bunte Musterkarte myronischer Werke, die er in gleicher Weise wie die so vieler anderer Meister konstruiert hat, können wir ruhig auf sich beruhen lassen. Indes welches immer der Anlaß gewesen sein mag, den Herakles vom Palazzo Altemps Myron zuzuteilen, er schließt doch zugleich auch die Voraussetzung ein, dessen Kopftypus müsse dem des Diskobol nahestehen, und diese Annäherung ist weit stärker als jene, die ihn mit dem Perseus verbindet. Der ganze, so charakteristische Aufbau des Kopfes wiederholt sich; die »fast halbkreisförmige Schädelkuppel«, das reine Oval des Gesichts, Stirn, Kinn und Mundbildung zeigen die weitgehendste Übereinstimmung, nur daß in dem Kolossalkopf des Herakles das Knochengerüst etwas fühlbarer hervortritt als in dem des jungen Palästriten. Aber von den eckigen, herben, in scharfen Erhebungen und Tiefen modellierten Zügen des Perseus und Casseler Apollo ist hier wenig mehr zu spüren, wohl aber von der schlichten, feinen, attischen Art des Diskobols. Ein wesentlicher Unterschied liegt nur in der Haarbehandlung und diese mit ihren kurzen aufgerollten Stirnlocken war es, die jene Beziehung hervorrief. Sie ist ganz äußerlicher Natur. Hier legt sich trotz dieser zierlichen Anordnung das Haar gleichmäßig um den Schädel, die gewundene Binde schneidet in dasselbe nicht ein; von der hohen Virtuosität, die sich dort

so stark bemerkbar macht, von der Freude an der Arbeit im kleinen und einzelnen, diesem liebenswürdigen Zuge archaischer Kunstweise, ist hier nichts zu bemerken; statt der künstlichen Frisur eine einfache Behandlung der Haardecke, die in ihrer absichtlichen Unterordnung die Wirkung des Kopfes nicht mehr beeinträchtigen soll. Das ist etwas prinzipiell Neues, und wenn es in voller Ausbildung am Diskobolkopfe erscheint, hier jedoch noch die Spuren des Kompromisses mit der älteren Weise an sich trägt, so liegt der Schluß nahe, den Diskobol als ein reiferes Werk des Meisters in Anspruch zu nehmen. Er wird geradezu unausweichlich, sobald es uns gelingt, eine Serie myronischer Köpfe zusammenzustellen, in denen wir die Entwicklung dieses Prinzips bis zu seiner vollen Höhe im Diskobolkopfe verfolgen können. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß das Altertum eine solche besaß, denn sein Tadel scheint doch jenem gegenüber nicht ganz am rechten Platze.

Dem Herakleskopfe steht wohl kein anderer derzeit näher als der jener vatikanischen Hermesstatue, deren Plinthe die Inschrift »Ingenui« trägt, die nun, ob wir sie für den Genitiv des Namens des biedern Steinmetzen oder den ihres ehemaligen Besitzers halten dürfen, doch nur den Wert einer Spitzmarke hat. Als Ganzes ist dieser Hermes Ingenui eine recht fragwürdige Erscheinung in unserem Antikenvorrat. Durch rein äußerliche Zutaten ist auch diesmal, wie so oft, ein Hermes aus einer Gestalt geworden, die ursprünglich etwas anderes bedeutet hat, und es wird wohl mehr als Chlamys und Kopfflügel Zutat des Redaktors sein. Aber auch der völlig flau behandelte Körper hat in seiner Anlage nichts myronisches, während der ungebrochen aufsitzende Kopf ganz bestimmt in diese Richtung weist. Wir brauchen uns nur auf Furtwänglers Behandlung zu beziehen,[1] der seine Verwandtschaft mit dem massimischen Diskobol scharf hervorgehoben hat; aber so schlagend diese auch hervortritt, dem Herakleskopfe steht er dennoch näher. Es findet sich hier die gleiche stärkere Betonung des Knochengerüstes und vor allem dieselbe Art der Haarbehandlung in kleinen gerollten Löckchen, die sich aber hier jenseits der Binde fortsetzen und den ganzen Schädel umziehen. Damit rückt der Kopf zeitlich vor den des Herakles vom Palazzo Altemps.

Noch einen Schritt weiter hinauf führt ein »altertümlicher Jünglingskopf« des athenischen Nationalmuseums, der von dem Dipylon stammt und von geringer Arbeit ist, also doch wohl kaum ein Original sein wird. Seinen myronischen Charakter hat Wolters erkannt und Arndt[2] bezeichnet ihn treffend als »nächstverwandt dem Hermes Ingenui«; er hebt an ihm den

[1] Helbig, Führer [2] 221. Furtwängler, Meisterw. S. 361, Fig. 48.
[2] Einzelvkf. Nr. 644/8.

Ausdruck des Verdrossenen und Mürrischen hervor. Hier erscheint die gleiche Haarbehandlung in ihrem Urzustande, und wir erkennen sofort, daß sie auf diesem Punkte keine Analogie mehr mit der jener Gruppe aufweist, die wir dem Meister Pythagoras zugeschrieben haben, sondern deutlich an den Harmodioskopf direkt anknüpft und die Verbindung zwischen Kritios, Nesiotes und Myron klarlegt. Den gleichen Schritt mit dieser Wandlung der Haarbehandlung hält auch die leise Variierung des Kopftypus, je mehr diese den ursprünglichen Charakter der Einzellocken abstreifen, desto mehr tritt auch das Knochengerüst zurück und verfeinern sich die Umrisse des Antlitzes, und auch die geistige Temperatur folgt demselben Zuge. Der Ausdruck des attischen Kopfes wird uns verständlich durch die Erinnerung an den Trotzkopf der Akropolis und ihren Bruder.

Es ist der Ernst der Zeit von Marathon bis Platää und der folgenden Tage, der auf ihnen ruht. Aber um die Mitte der siebziger Jahre, um die Zeit des Archon Adeimantos (476), als Kritios und Nesiotes ihre Tyrannenmörderstatuen aufstellten, da hatte Myron seine sikyonischen Lehrjahre schon hinter sich und stand bereits im Beginne der künstlerischen Laufbahn. Der Kopf vom Dipylon findet also aus seiner Zeit heraus eine völlig zureichende Erklärung. Das Problem der myronischen Haarbehandlung ist zum Teil auch ein genetisches, und die Betrachtung von dieser Seite setzt uns erst in den Stand, über die enge ungeschichtliche Auffassung der antiken Kunstkennerschaft hinauszukommen. Myron knüpft an die alte Tradition in diesem Punkte an, aber auch hier ist er der große Neuerer. Man wird vielleicht einwenden, es sei doch nicht sein Verdienst gewesen, daß die künstliche Frisur in jenen Tagen weiblichen Geschlechtes wurde und die attischen Jünglinge ihr Haar kurz scheren ließen. Gewiß nicht; aber der Harmodioskopf und der vom Dipylon zeigen, wie die Kunst diese neue Mode zunächst ebenso unbefangen stilisierte, wie sie es mit Krobylos und Doppelzopf getan hatte; die kleinen gerollten Löckchen in Marmor und Bronze hatten keine Vorbilder in natura. Es war eine gewaltige Tat des großen Naturalisten, dem Haar seine wahre Struktur und Lage wiederzugeben, und ihre Bedeutung wird dadurch nur gesteigert, daß wir sehen, wie er sich nicht mit einem Ruck der Fesseln des Stiles entledigen konnte; als es ihm schließlich gelang, da haftet seiner Haarbildung doch die gleiche magere Strenge an, die seine Körperbildung beherrscht. So wendet sich nun dieser so oft mit großem Nachdruck wiederholte Vorwurf antiker Kunstkennerschaft in sein direktes Gegenteil, und wie uns das vorsichtig stimmen wird betreffs des weiteren mit Eingeschlossenen, so zeigt es uns auch zugleich den Standpunkt, von dem aus er allein gefällt werden konnte. Ihm liegt der Vergleich mit der Art seines »Mitschülers und Rivalen« Polyklet zugrunde, die die Spuren solcher »survivals« freilich nicht

mehr trägt und aller Wahrscheinlichkeit nach von einem wohl berühmten Einzelwerke abstrahiert, das in diesem Punkte noch an die Manier von Kritios und Nesiotes lebhaft erinnert haben wird. Uns aber gewährt die Erkenntnis des Tatbestandes ein Kriterium, das uns gestattet, manches myronischen Geist atmende Werk genauer einzustellen, als bisher möglich schien.

Wir wollen das gleich an einem besonders kostbaren Stück erproben, dem Oberteil einer Bronzestatue im Konstantinopler Museum,[1] die in Tarsos in Kilikien zugleich mit einer zweiten kopflosen Bronzestatue eines Diadumenos gefunden wurde. Zunächst konnte ihm ein erhobener, im Ellbogen gekrümmter, linker Arm angefügt werden, dessen Hand einen unbestimmbaren Gegenstand hält. Dann hat Joubin, der die bezweifelte Zugehörigkeit dieses Stückes erwies, noch große Fragmente beider Beine und ein kleines Fragment der Basis gefunden, die ihm einen Rekonstruktionsentwurf der Statue gestatteten. Auch der rechte Arm war gehoben, doch ist die Erklärung des Motives bisher nicht gelungen; wohl nur soviel ist sicher, daß sie dort zu suchen sei, wohin die Pankratiastenohren weisen. Die mächtige, diesen Torso durchziehende Bewegung erinnert sofort an die des myronischen Marsyas. Der vorgebeugte Kopf, der zurückgeworfene Körper, die überraschende Ähnlichkeit der Beinstellung, die verwandte Armhaltung, sie muten uns wie eine palästritische Umschöpfung der kühnen Komposition an, aber der Kopf bezeugt, daß wir es hier mit einem Werke dieses Meisters zu tun haben. An ein myronisches Bronzeoriginal dürfen wir freilich nicht denken, es ist ein später Nachguß, der vom Original mehr gibt, als es die Hand des Marmorkopisten zu tun pflegt. Sein myronischer Charakter ist niemals verkannt worden, aber eine Weiterentwicklung des myronischen Typus, den Wolters in ihm sehen wollte, ist er gewiß nicht; bemerkt er doch selbst zutreffend: »die Haare dagegen erscheinen viel altertümlicher als an den genannten Köpfen und erinnern geradezu noch an den Harmodios«. Damit ist die Vorwölbung der Stirn um den Nasenansatz und ihre Teilung nicht in stilistischem Widerspruch. Dies zeigt ganz ähnlich der Kopf vom Dipylon und nur leicht abgeschwächt der des Herakles vom Palazzo Altemps, und auch die herbere Linienführung des Umrisses mit den noch schärfer hervortretenden Backenknochen weist in die gleiche Richtung. Man hat sich angesichts der Haarbehandlung dieses Kopfes an den des jungen Lapithen des olympischen Westgiebels, dem der Kentaur in den würgenden Arm beißt, erinnert, gewiß mit Recht, und vielleicht ließe

[1] Abgeb. Gaz. arch. 1883 (VIII) Taf. 1, S. 85 ff. (Rayet). Friederichs-Wolters, Nr. 461. Joubin, Cat. des bronzes du Musée de Constantinopel, Nr. 2 und Revue arch. 1899, S. 19 ff., Taf. XIII—XV, S. 21 Fig. 1.

sich jener Vergleich noch weiter ausführen. Sein Hauptwert scheint jedoch darin zu bestehen, daß das feste Datum der Olympiaskulpturen unserer relativen Chronologie auch ein absolutes Moment zufügt. Wir dürfen nach jener Analogie annehmen, daß Myron damals Werke, welche die volle Freiheit der Haarbehandlung wie im Diskobol zeigen, die unmittelbar gewirkt haben muß, noch nicht geschaffen hatte, und daß also der Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit nach 460 fallen wird.

Dem Kopfe des massimischen Diskobols nähert sich weit mehr noch ein in zwei Exemplaren erhaltener Athletenkopf, dessen echt myronischer Charakter gewiß weit allgemeiner bekannt sein wird, als die spärlichen Erwähnungen in der Literatur vermuten lassen. Das eine ist der sog. Capranesische Kopf des British Museum, das zweite Exemplar befindet sich in der Antikensammlung auf Schloß Erbach im Odenwald.[1] Sie sind beide sorgfältige Kopien des gleichen Bronzeoriginals, ihre Übereinstimmung reicht bis in die kleinsten Details der Lockenbildung und Haaranordnung, doch ist der Erbachsche Kopf der schärfer gearbeitete und von vorzüglicher Erhaltung. Den Rest eines Siegerbildes kündet die Binde, die sich um das Haar schlingt, deutlich. Sie ist im Nacken fest zusammengeknüpft, und die Enden sind, um sie gerade auf die Schultern auffallen zu lassen, gekürzt, indem sie vom Knoten aus unter der Binde durchgesteckt sind. Dadurch entsteht eine zierliche Schleife, die Binde wird straffer und schneidet leicht in die Haarmasse ein, die auch hier nur als dünne Decke den Schädel umgibt. Unterhalb derselben kommen die Haarenden in kleinen Löckchen zusammengerollt hervor, die sich von der Mitte aus symmetrisch nach den Schläfen hinziehen als letztes Überbleibsel der alten Stilisierung. Oberhalb der Binde scheidet sich die Führung der Haare von der des massimischen Kopfes nur dadurch, daß auf der Höhe des Scheitels ein paar Strähne, dem einheitlichen Zuge widerstrebend, rechts und links abgehen und so die Mittellinie schärfer betonen. Die Bildung des Kopfes, wie die Umrisse des Gesichts sind völlig myronisch, die Formen noch etwas herber als am Diskobolkopf, aber von großer Feinheit, die Stimmung noch eine Note tiefer, doch die Stirne hat sich bereits geglättet. Wir werden sehen, daß der absolute Wert dieses Indiziums freilich etwas zweifelhaft ist.

Von allen myronischen Köpfen ist der sog. Riccardische der bisher meist genannte und bestbekannte.[2] Es ist Kekule gewesen, der zuerst

[1] Anthes, Festschrift für Overbeck, S. 79 ff., Taf. 4. Beide Köpfe sind in Abgüssen verbreitet.

[2] Heydemann, Mitteil. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien, Taf. 6, S. 101, Nr. 163. Brunn-Bruckmann, Taf. 361. Friederichs-Wolters, Nr. 458. Furtwängler, Meisterw., Taf. XVII, S. 339 f. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz, Nr. 210.

auf den myronischen Charakter des von seinem Herausgeber stilistisch arg verkannten Kopfes hingewiesen hat, und seither (1881) ist dieser wohl in mannigfachen Variationen ausgesprochen, aber niemals mehr geleugnet worden. Die Büste, auf der dieser Kopf aufsitzt, ist antik, doch ist die rechte Seite der Brust mit dem Schwertgurt moderne Ergänzung; nur das auf der linken Schulter liegende Gewand ist antik. Es scheint bestimmt darauf hinzudeuten, daß es keine Athletenstatue, sondern ein Heroenbild sei, dessen Büstenredaktion wir hier haben; indes die verschwollenen Pankratiastenohren stimmen nicht recht dazu, und so dürfen wir vielleicht dies Gewand als Zutat des Redaktors in Abzug bringen; die leblos konventionelle Art seines Faltenwurfs erhebt dagegen kaum Einspruch. Die Verwandtschaft des Kopfes mit dem des massimischen Diskobol leuchtet ohne weiteres ein, sie läßt sich kaum schärfer als durch die Tatsache bezeichnen, daß alle die Abweichungen, die eine Reihe von Köpfen, die beiden stilistisch ganz nahe stehen, aufweisen, beiden gegenüber fast die gleichen sind; und doch scheidet sich der Riccardische bestimmt vom Diskobolkopf, dessen Typus er ein klein wenig weiterführt; er ist voller, fleischiger als dieser und die Haarbehandlung nur eine leichte Nuance flüssiger und freier. Eine schlechte Replik dieses Kopfes scheint, soweit seine arge Überarbeitung ein gesichertes Urteil zuläßt, ein Kopf im Kapitolinischen Museum (Einzelvkf. 476/7) zu sein; die man aber sonst als solche auszugeben versucht hat, sind es gewiß nicht. Das gilt schon von dem bekannten Kopfe von Ince Blundelhall,[1] von welchem bereits Wolters, den vor ihm ausgesprochenen Zuteilungen gegenüber, bemerkt hat, »vielleicht stammt er von einem andern Original«; im übrigen findet er das Vorwalten der Ähnlichkeit doch zu einer bestimmteren Fassung dieses Urteils zu stark.

Derzeit sind wir über diesen Standpunkt glücklich hinausgekommen und betrachten es als völlig fraglos, daß der Kopf von Ince Blundelhall und der Riccardische auf zwei verschiedene Athletenstatuen des Meisters Myron zurückgehen. Ihre starke Annäherung läßt sie uns beide in dieselbe Periode des Meisters, dem Diskobol recht nahe, ansetzen, jedoch wird man in dieser Zusammenstellung den Riccardischen Kopf in die Mitte stellen und in dem von Ince doch noch einen weiteren Fortschritt der Formenbehandlung erkennen. Die Sorgfalt der Haarbehandlung ist größer, die Fleischbehandlung weicher, namentlich die der hier geschlossenen Lippen, doch auch die Erhebung der Stirne über der Nasenwurzel macht sich stärker fühlbar und die Wangen sind etwas voller. Die Gesamtumrisse geben das Oval

[1] Michaelis, Anc. marbl., S. 367, Nr. 152 und Arch. Zeit. 1874, Taf. 3. Kekule, Über den Kopf des prax. Hermes, S. 12. Friederichs-Wolters, Nr. 459. Furtwängler, a. a. O. S. 347 Fig. 43. Ath. Mitt. 1903 (28) S. 455 Fig. 2.

noch etwas länglicher, die Grundstimmung des Kopfes erscheint wieder um eine Note tiefer. Wir haben bisher dieses Indizium und das damit verbundene der Stirnmodellierung als charakteristisch für die dem Diskobol vorangehende Reihe myronischer Köpfe verwendet, und nun sehen wir sie hier mit sicheren Kennzeichen der späteren Reihe in einem Zusammenhang, der uns über ihre absolute Verwendbarkeit doch bedenklich stimmen muß. Jedenfalls erfordert diese sichere Tatsache eine zureichende Erklärung. Sie findet sich in einem, das gesamte Schaffen der älteren hellenischen Kunst durchziehenden ökonomischen Gesetze, wonach überwundene Formelemente in der neuen Formensprache nicht einfach verschwinden, sondern, zu Mitteln der Differenzierung verwandelt, wieder auftauchen. Auf der Anwendung dieses alten Kunstmittels beruht der individueller anmutende Charakter dieses Kopfes, den man mit der seltsamen Annahme zu erklären versucht hat, es wäre ein Stück Modell in ihm stecken geblieben.

Ganz scharf hat die trennenden Merkmale zwischen den beiden so nahe verwandten Köpfen zum ersten Male Furtwängler hervorgehoben. Um so befremdender aber mutet es an, wenn er, um sie als Repliken verschiedener Originale festzustellen, einen Berliner Kopf (Ant. Sk. 472) als Replik des Riccardischen herbeizieht, der genauer besehen mit diesem noch erheblich weniger Gemeinsames hat, als der von Ince Blundelhall.[1] Er nennt sie eine der Riccardischen gegenüber geringe Kopie und fügt hinzu: »durch ihre Nachlässigkeit aber ist diese Replik als solche gar nicht gleich kenntlich, man erkennt sie erst, wenn man sich von der Übereinstimmung aller Maße und Hauptformen überzeugt hat.« Dazu gibt seine Abbildung auf Taf. XVIII keinen Anlaß, sie zeigt vielmehr, trotz großer stilistischer Übereinstimmung, doch auch wesentliche Unterschiede schon im Gesamtumriß. Noch ist jenes feine Gleichmaß des Ovales nicht erreicht, das die drei anderen Köpfe einander so anähnelt, der Oberkopf waltet vor, die Hirnschale tritt in größerer Breite heraus, das Untergesicht ist stärker eingezogen, das Kinn kleiner. Die Ohren sind nicht verschwollen, sondern regelmäßig gebildet, an den Backen hat sich ein kleiner Flaum angesetzt. Aber alle diese Abweichungen teilt der Berliner Kopf mit dem unter dem Namen »Hermes Chinnery« seit 1812 im British Museum befindlichen Kopfe.[2] Doch auch zu diesem steht er nicht im Replikenverhältnis. Er ist kleiner und wenigstens in einem Punkte scharf geschieden. Die Haarbehandlung ist

[1] Das hat auch Amelung schon hervorgehoben a. a. O. Anm., der übrigens den Riccardischen Kopf und den von Ince-Blundelhall nicht auf Myron selbst, sondern nur auf einen ihm nahestehenden Meister zurückführen will. Warum wir diese Meinung nicht teilen können, wird aus dem Zusammenhang unserer Darlegungen hervorgehen.

[2] Catalogue of Greek sculpture III, 1603, Taf. V, 1. Anc. marbl. II, Taf. 21. Friederichs-Wolters, Nr. 460. Brunn-Bruckmann, Taf. 224.

hier mit der des Riccardischen Kopfes fast identisch, jener aber zeigt bei gleicher Anlage die alte Ringellockenmanier, wohl schon in Auflösung, doch noch nicht völlig gelöst. Die Bedeutung des Berliner Kopfes liegt gerade darin, daß sie den Übergang zwischen der jüngeren und älteren Gruppe so anschaulich vermittelt. Der Londoner Kopf zeigt dieses ältere Stadium nur wenig deutlicher; seine Analogie mit dem der Bronze von Tarsos ist oft genug hervorgehoben, aber ihm wie der Bronze hat man den echt myronischen Charakter absprechen wollen und beide als für die Erkenntnis unseres Meisters wertlose Versuche, seinen Typus umzugestalten, erklärt.[1] Dagegen erhebt nun der Berliner Kopf wirksamen Einspruch und dem Versehen Furtwänglers kommt diesmal eine Beweiskraft zu, die seinen Behauptungen abzugehen pflegt.

So ist denn die stattliche Reihe myronischer Köpfe, die wir im Vorhergehenden behandelt haben, ein Zeugnis der Entwicklung unseres Meisters, aber auch eines seiner glänzenden Variationsfähigkeit. So sehr sie sich untereinander gleichen mögen, so stark ihnen allen der fast unverkennbare Stempel myronischer Eigenart aufgeprägt ist, sie scheiden sich doch bestimmt, ja mehr noch, sie ordnen sich fast von selbst zu einer harmonischen Folge. Wenn in dem alten Kunsturteil von ihm, im Gegensatz zu dem auf Polyklet gemünzten »paene ad exemplum«, das »multiplicasse veritatem« gerühmt ward, so wirkt das, seiner antiken statuarischen Reihe gegenüber geprägte Wort auch dieser Reihe von Köpfen gegenüber recht bezeichnend. Sie erschöpft aber den Vorrat noch nicht, dessen Vermehrung durch Funde und Veröffentlichungen wir gewärtig sein dürfen. So haben wir des Dresdener Kopfes von Perinth zu gedenken, dessen myronischer Charakter derzeit wohl allgemein anerkannt ist.[2] Wir haben über ihn nichts mehr zu sagen, und wenn wir uns in aller gebotenen Kürze der Betrachtung eines der Ausführung nach tief unter diesem stehenden Kopfes des Neapler Museums (Einzelvkf. 505/6) zuwenden, so mag das seine Entschuldigung in dem interessanten Problem finden, das er uns bietet. Seinem Herausgeber sind die myronischen Elemente in ihm nicht entgangen, er vergleicht ihn, allerdings von ferne, mit dem »Hermes Chinnery«, betont sein höheres Alter und seine Singularität. Von den mancherlei Sonderbarkeiten dieses merkwürdigen Kopfes sind wohl die auffälligsten das Lächeln, zu dem sich die geschlossenen Lippen verziehen, und das längere leichtgelockte Haar, das in Stirn und Nacken herabfließt, in Lagerung und Ausarbeitung jedoch bestimmt an das Kurz-

[1] So Furtwängler, Meisterw., S. 348 Anm. 2.

[2] Herrmann, Ath. Mitt. 1891 (16), Taf. LVII S. 313 ff. Arndt, Brunn-Bruckmann, Taf. 542; vgl. Ath. Mitt. 1903 (28) Fig. 1 u. 4. Dem daselbst Taf. VI S. 45 von Richardson veröffentlichten Jünglingskopf aus Korinth hat Mahler, Revue arch. 1904 seine richtige Stellung zugewiesen.

haar myronischer Köpfe erinnert. Die Lösung dieser Schwierigkeiten ist auf dem Boden der Stilanalyse nicht durchzuführen; die ganz eigenartige Differenz, die diesen Kopf von der gesamten Serie myronischer Ephebenköpfe scheidet, ohne daß er von ihnen zu trennen wäre, löst nur die Annahme seines verschiedenen Geschlechtes. Es ist ein myronischer Mädchenkopf und als dieser steigt er natürlich im Grade unseres Interesses. Aber ist diese Bestimmung richtig, dann gewinnt der Neapler Kopf noch eine ganz besondere Funktion. Er leitet uns hinüber zu dem liebenswürdigsten Werke, das wir aus dieser Epoche der hellenischen Kunst besitzen, zu der ganz einzigartigen, rätselvollen und doch allbekannten Wettläuferin der Galleria dei candelabri im Vatikan.[1] Dies weibliche Siegerbild, die wundersamste Blüte, die die antike Athletenplastik getrieben hat, nimmt sich in dem Kreise der männlichen Siegerstatuen recht vereinsamt aus. Seine Anziehungskraft verdankt es jedoch nicht dem Gesetz der Kontrastwirkung, sondern dem eigenen hohen Kunstwerte. Die Erhaltung ist im ganzen eine glückliche. Am Kopfe ist nur die Nasenspitze ergänzt, am Körper beide Arme, abgesehen von dem den Schultern benachbarten Teile, und sonst noch ein Stück des ovalen Plättchens, auf dem der rechte Fuß ruht. Die Bewegung der Arme bedarf der Korrektur. Ein am Gürtel weggemeißelter Ansatz läßt uns den linken Vorderarm dem Körper näher rücken. »Beide Arme waren jedenfalls fest abwärts gestreckt, alle Muskeln gespannt, die Fäuste vielleicht geballt« (Arndt). Die störende Baumstütze, an der der Kopist einen Palmzweig im Sinne eines erklärenden Scholions angebracht hat, haben wir uns im Bronzeoriginal wegzudenken, das dadurch an Freiheit und Feinheit der Bewegung gewinnt. Aber die Stütze unter dem rechten Fuß wird wohl zur Komposition gehören, ihre ungewöhnliche Form spricht dafür, und noch kräftiger der dargestellte Moment; das Mädchen ist offenbar nicht im Laufe, sondern im Ablaufe begriffen.[2] Der siegreiche Anlaß dieses Weihgeschenkes schien durch eine Pausaniasstelle (V. 16. 2) sicher geboten zu sein. Dort wird von einem der olympischen Hera zu Ehren alle fünf Jahre gefeierten Wettlauf von elischen Jungfrauen berichtet, dessen Siegespreis in einem Ölkranz, einer Portion Rindfleisch und dem Rechte bestand, ein Siegerbild zu stiften, allerdings wie es scheint nur in Gestalt eines gemalten Votivpinax. Die offizielle Tracht dabei war ein Chiton, der nur wenig über die Knie herabreichen durfte und die rechte Schulter entblößt ließ, und offenes Haar. Unsere Statue zeigt diesen Chiton

[1] Helbig, Führer [2] I, Nr. 384. Friederichs-Wolters, Nr. 213. Studniczka, Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. 1900, S. 349. Kunstg. in Bildern, I, 39, 2. Amelung, Mod. Cicerone, Rom I, S. 319. Arndt, Brunn-Bruckmann, Nr. 521, mit Text und Textbildern des Kopfes.

[2] Arndt a. a. O. gegen Studniczka.

noch kürzer und einen breiten Gurt, der außerordentlich zweckmäßig ist, aber nicht zu den von Pausanias erwähnten Eigentümlichkeiten dieser Tracht gehört. So werden wir wohl verzichten müssen, in unserer Wettläuferin ein olympisches Siegerbild zu erkennen, aber es gab auch noch andere ähnliche Mädchenrennen, so an den Dionysien in Sparta und Kyrene. Dem Bilde einer lakonischen Jungfrau entspricht diese kraftvolle und doch schlanke und graziöse Gestalt mit ihrer breiten Brust und den prächtigen muskulösen Beinen, das Frische und Züchtige ihres Wesens besonders gut, und damit scheint auch die Tracht bestens zu stimmen. Eine feste stilistische Bestimmung des Werkes ist bisher nicht gelungen, obwohl über den chronologischen Ansatz in diese Zeit eine Meinungsverschiedenheit nicht herrscht. Doch taucht bei ihrer Besprechung der Name unseres Meisters immer wieder auf und ein Stück seiner Art steckt unverkennbar in ihr. Das hat zuletzt Arndt am schärfsten hervorgehoben: »So sind mit großer Meisterschaft alle Kräfte der Figur auf einen Punkt konzentriert. Der letzte Augenblick vor dem Beginne. Das Signal ertönt, die Läuferin fliegt dahin. Es ist ganz myronischer Geist, der in solcher Anspannung der Motive sich bekundet, der Diskobol und die Wettläuferin sind Geschwister.« Diesen treffenden Worten erwarten wir eine entschiedene Zuteilung folgen zu sehen, es kommt aber anders. »Es fehlt zunächst noch jede Möglichkeit, die Statue etwa mit Myron selbst in Verbindung zu setzen, schlagende stilistische Analogien zu dem Typus des Kopfes haben sich bisher überhaupt nicht aufweisen lassen.« Die Richtigkeit der Artbestimmung zugegeben, müßten wir nun versuchen, uns einen Künstler zu denken, der schon etwas, doch nicht ganz Myron ist, aber bei näherem Zusehen entdecken wir stilistische Indizien, die uns solch vergeblicher Mühe entheben. Zunächst ist der Umriß dieses Kopfes echt myronisch. Die »halbkreisförmige Schädelkuppel«, das Verjüngen des Gesichtsumrisses nach dem feinen Kinn hin zur reinen Ovallinie findet sich hier ebenso deutlich wie am Diskobol. Und die Haarbehandlung zeigt eine gleich schlagende Analogie. Wohl ist das Frauenhaar länger gebildet und sein offenes Herabfallen durch die Besonderheit des Anlasses motiviert. Im Grunde aber ist es doch das gleiche naturalistische Prinzip, das wir an den myronischen Ephebenköpfen klar erkennen konnten. Es gliedert sich einheitlich zu einer dünnen Decke, deren Strähne mit schlichter Naturwahrheit als wirkliches Haar gebildet sind, und trotz seiner größeren Länge übt es seine umrahmende Funktion ebenso unaufdringlich aus, als das kurze Ephebenhaar. Und wenn nun der Gesichtstypus sich nicht genau in die Reihe der männlichen myronischen Köpfe einpassen läßt, so zeigt den Grund davon recht deutlich der eben behandelte Neapler weibliche Kopf, dessen schlagende Übereinstimmung zu groß ist, um einer eingehenden Stilanalyse zu bedürfen. Seine

singuläre Stellung fand die gleiche Erklärung, und wenn sie sich nicht von selbst ergab, so war das nur darum, weil wir in unserer literarischen Überlieferung keinen Hinweis auf die Tatsache fanden, daß die myronischen Athletenstatuen auch Schwestern gehabt hätten. Woher mag es aber kommen, daß diese Schwestern bei aller stilistischen Ähnlichkeit einen etwas archaischen Eindruck machen, ja, daß selbst das altertümliche Lächeln ihre Züge erhellt, und daß man die Analogien dieser Wettläuferin in Köpfen suchte, die etwa zwei Dezennien vor ihr liegen? Wir erkennen auch hier nur die Wirkungen jenes erwähnten Differenzierungsgesetzes, das in dieser Differenz seinen breitesten Spielraum fand. So können wir denn mit aller Bestimmtheit, die ein Indizienbeweis überhaupt zuläßt, die Wettläuferin für Meister Myron in Anspruch nehmen. Sie trägt alle Kennzeichen seiner Kunst in ganz ausgeprägter Deutlichkeit, »der Meister des Momentanen« ist in diesem Meisterwerke nicht zu verkennen. Wir haben am Spinario gesehen, in welcher Weise man noch kurz zuvor dem Problem auswich, dessen Zeit noch nicht gekommen war, und auch der Ausdruck, den Pausanias (I, 23. 9) bei einer Wettläuferstatue des Kritios und Nesiotes anwendet, er »übe sich im Waffenlauf«, ist doch nur erklärlich, wenn man an einem Epicharinos die Bewegung selbst nicht erkannte, wie man sie doch auch an der Tuxer Bronze verkannt hatte. Solche Großtaten sind aber trotz der modernen »Vorstufentheorie« stets Offenbarungen des künstlerischen Genies. Gegen diesen zwingenden Schluß bietet auch die Heimat der Wettläuferin kein Hindernis, erfahren wir doch von drei von Myron in Spartas Auftrag gesetzten Siegerbildern in Olympia allein. Aber »die Schwester des Diskobols« steht thematisch wenigstens einem anderen hochberühmten Werke unseres Meisters näher. Die meistgefeierte seiner Läuferstatuen war der Ladas; ihr Ruhm läßt die Hoffnung, seiner noch habhaft zu werden, nicht sinken, er wird der monumentalen Überlieferung, so vergeblich sie auch nach ihm durchforscht ward, kaum fehlen. Wir besitzen jetzt eine mit äußerster Akribie geführte Untersuchung von Studniczka über die vielen Probleme und Streitfragen, die sich an dieses Werk knüpfen, sie enthebt uns jedes weiteren Literaturnachweises.[1] Vergeblich hat man die Erwähnung dieses Werkes in Plinius hineinzukorrigieren versucht, vergeblich auch den Dandes eines »simonideischen« Grabepigrammes, den wir jetzt in dem Papyros von Oxyrrhynchos als Sieger im olympischen Stadion Ol. 76 u. 77 kennen gelernt haben, mit ihm identifizieren wollen; alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Ladas wie der Spartaner Chionis, dessen olympische Siegerstatue gleichfalls Myron gefertigt hatte, zu dessen Lebzeiten bereits eine fast legendarische Persönlichkeit geworden war. Seinen

[1] Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1900, S. 329 ff.

Ruhm muß die myronische Statue kräftig aufgefrischt haben, sprichwörtlich wäre er ohne sie kaum geworden. Als einziges direktes Zeugnis von ihr besitzen wir nur das von Studniczka trefflich behandelte Epigramm der Anthologie. Pausanias erwähnt seine Schulbahn, zwischen Mantinea und Orchomenos, sein Grab im Eurotastale und seine Statue im Tempel des Apollon Lykeios in Argos. Es ist nicht anzunehmen, diese wäre das vielgefeierte myronische Werk gewesen, als dessen rechtmäßiger Standplatz doch die Altis von Olympia gelten darf. Stand es einst da, so erklärt sich sein Fehlen in der Periegese des Pausanias durch seine frühere Entführung nach Rom.[1] Dann läge es aber nahe zu vermuten, da es dort altbekannt war, es wäre auch des öfteren nachgebildet worden, aber die Versuche zu seiner monumentalen Wiederentdeckung sind bisher nicht glücklich gewesen. Vielleicht teilt die folgende Anleitung zu einer solchen das gleiche Schicksal. Studniczka hat vor kurzem ein Blatt versendet,[2] das auf der Vorderseite die Abbildung des zu einem Diomedes restaurierten Torsos des Palazzo Valentini in Rom in drei verschiedenen Aufnahmen enthält, die alte nach Clarac, Taf. 830. 2085, und zwei Rekonstruktionsversuche, die den Torso einmal mit dem Londoner und einmal mit dem römischen Exemplar des Perseuskopfes vereinigt zeigen. Zur Erläuterung sind eine Gemme und ein Vasenbild angefügt. Die Rückseite bietet den Text, der neben den literarischen Nachweisen für die Bilder nur den Abdruck der beiden Schriftquellen enthält, die von den Perseusstatuen des Myron und des Pythagoras berichten. Welchem der beiden Meister das so hypothetisch wiedergewonnene Werk zufallen soll, darüber gibt das Blatt keine Auskunft. Der Torso Valentini löst durch seine gebeugte und verdrehte Haltung die Erinnerung an den myronischen Diskobol als der nächsten Analogie fast selbsttätig aus.[3] Aber auch seine Formensprache ist bis in die Einzelheiten hinein echt myronisch. Weniger klar scheint die Aktion zu sein, die ihn durchzieht, wenn ein und derselbe Autor zwischen der Annahme eines Waffenläufers und der eines gelähmten Philoktet

---

[1] Studniczka hat in dieser alten Streitfrage für die eine Ladasstatue mit Brunn gegen Benndorf Stellung genommen. Die Statue im argivischen Heraion wird den Kopisten schwer zugänglich gewesen sein und das könnte den Mangel an Repliken wohl erklären. Wer aber diese Schuld nicht ganz allein auf Rechnung der monumentalen Überlieferung setzt, wird an der olympischen Siegerstatue festhalten dürfen.

[2] »Perseus«, eine Vermutung von Franz Studniczka, vorgetragen am Winckelmannsfeste des arch. Seminars der Universität Leipzig.

[3] Der Torso ist im Abguß verbreitet. Matz-Duhn, I, Nr. 1097. Hauser, Arch. Jahrb. II (1887) S. 101 Anm. 24 und Jahrb. X (1895) S. 189 Anm. 12. Furtwängler, Meisterw., S. 392 und Intermezzi, S. 12 Anm. 2. Die im Text vorgetragene Beziehung hat der Verfasser schon vor vielen Jahren zu erkennen geglaubt. Eine Replik dürfte der modern ergänzte Torso der Sammlung Torlonia Nr. 473, Reinach, Rep. 549, 4 sein.

schwanken kann. Diese letztere Bezeichnung hat auch den Meister Pythagoras mit diesem Werk zum ersten Male in Verbindung gebracht, gewiß ohne jeden Grund, aber Studniczkas zugerichteter Abguß scheint sie zu versinnlichen, indem sie dem Torso eines myronischen Werkes den Kopf eines anderen aufsetzt, den wir als zum Perseus des Pythagoras gehörig bereits kennen gelernt haben.[1] Die Vermutung stellt Unvereinbares zusammen. Auf diesem Leib haben wir einen myronischen Kopf als den zugehörigen anzunehmen, und wenn wir aus der uns erhaltenen Reihe derselben ihm einen möglichst passenden anprobieren, so rechtfertigt das Experiment die Behauptung. Den Kopf des myronischen Perseus besitzen wir freilich nicht, doch spricht wohl recht wenig dafür, daß wir gerade dieses Werk in dem Torso Valentini anzunehmen haben. Ob es mehr Berechtigung hat, auf seinen Ladas bezogen zu werden, wird freilich auch kaum zu erweisen sein. Julius Lange hat dieser naheliegenden Hypothese förmlich vorgebaut.[2] »Daß in der Figur des Ladas so wie im Diskoswerfer eine starke Wendung des Körpers wiedergegeben sein sollte, ist wenig wahrscheinlich«, dann wäre aber nicht einzusehen, wie die Schnelligkeit der Bewegung »ebenso stark oder noch stärker« zum Ausdruck gelangt sein könnte. Die archaische Kunst hat gerade dieses Mittel angewendet. Die Läufer in den Innenbildern der epiktetischen Schalengruppe wenden stets den Kopf nach rückwärts, wo sich der Beschauer die überwundenen Konkurrenten zu denken hat. In der geradeaus laufend gestellten Figur ist das Accelerando nur im Antlitz zum Ausdruck zu bringen, aus dem es die alten Epigrammatiker auch hier herauszulesen meinten, während es doch nur im myronischen Leibe gesteckt haben kann. Nach allem, was wir von seiner Art wissen, wird in seiner Ladasstatue nicht eine dauernde Zuständlichkeit, sondern das Bild eines flüchtigen Augenblickes festgehalten worden sein. Der des Ablaufes war es nicht, darüber gibt uns das Epigramm, das die Schnelligkeit des Läufers feiert, volle Sicherheit. Aber was wir von antiken echten Läuferbildern besitzen, ist ebenso unmyronisch wie die lange Serie der Diskoswerfer, denen das den echten so scharf bezeichnende Element des Momentanen fehlt. Fassen wir aber den Torso Valentini als den einer Läuferstatue, so gilt es zunächst die Schwierigkeit zu erklären, die auch bei dieser Deutung seine »schraubenförmige Drehung« bietet, die ihn

[1] Es muß doch einmal gesagt werden, die so verbreitete Vorstellung Myron und Pythagoras seien einander stilistisch sehr nahe gestanden, geht einfach auf ein Mißverständnis der antiken Überlieferung zurück. Feststehende Tatsache ist nur, Polemon hat Pythagoras als Künstler über Myron gestellt, so recht im Gegensatz zum Myronkultus, der die Künstlerkreise in Pergamon zu seiner Zeit erfaßt hat. Das mag für ihn charakteristisch sein, ist es aber weder für diesen noch für jenen Künstler.

[2] Darst. d. Menschen in d. älteren gr. Kunst, S. 76 der deutschen Ausgabe.

dem Diskobol so ähnlich macht. Sie tritt beim Laufe in jenem sich dem Zuschauer scharf einprägenden Augenblick ein, wo der Läufer das Ziel passiert, welches immer die Art des Laufes gewesen sein mag.[1] Er ist auch derjenige, der allein den Sieg versinnlicht, gleichviel ob er real damit verbunden war; und täuschen wir uns nicht, dann war er auch für Meister Myron der rechte.

Wir schließen mit der Ladasstatue billig die Betrachtung der Reihe palästritischer Siegerbilder unseres Meisters, von denen uns Plinius nur den Diskobol besonders nennt, die übrigen faßt er unter der Rubrik Delphicos pentathlos, pancratiastas zusammen, und vielleicht hat Loeschcke recht, wenn er aus dem seltsamen »pristas« dieser Stelle noch pyctas macht,[2] vielleicht aber müssen wir uns in irgendeiner anderen Weise mit diesem myronischen Kuriosum abfinden, es ist ja nicht das einzige, ja nicht einmal das sonderlichste der von Plinius gebotenen. Freilich die Statue der betrunkenen Alten, die er im Marmorbuche als hochberühmtes Werk zu Smyrna erwähnt und ausdrücklich dem berühmten des Bronzebuches zuschreibt, war wohl myronisch. Wir besitzen diese köstliche Leistung der Genrebildnerei der Diadochenzeit, glücklicherweise auch einen dazu zeitlich passenden Namensbruder unseres Meisters, von einer der von Pausanias erwähnten olympischen Siegerstatuen, jener des Azanen Philippos.[3] Aber das Sonderbarste bleibt doch jenes »fecisse et cicadae monumentum ac locustae carminibus suis Erinna significat«. Wir haben die Lösung dieses Rätsels schon früher in aller Kürze gegeben;[4] die Notiz geht offenbar auf die von Strabo 260 erwähnte Siegerstatue des Kitharöden Eunomos von Lokri zurück, auf dessen Kithara eine Zikade saß als Zeichen der Süßigkeit seines Gesanges; ihre Begründung erfordert nur ein paar Worte. Seit Harduin 1685 auf das Epigramm der Anyte Anth. VII. 190 hingewiesen hat, in dem ein Mädchen namens Myro seine geliebte Heuschrecke mit einer Zikade gemeinsam bestattet, glaubt man das köstliche Mißverständnis, das doch in der Stelle stecken muß, entdeckt zu haben. Erinna, so nimmt man an, wird das Vorbild der Anyte gewesen sein. Plinius hat das Mädchen mit dem Künstler verwechselt. Nun sind wir wohl berechtigt, dem Plinius jede Albernheit zuzutrauen, indes die Verwechslung eines Loches in der

[1] Wir teilen die Meinung nicht, Myron hätte den Ladas speziell als Dolichosläufer zu charakterisieren versucht. Die alte Kunst hat sich mit solchen Spezialitäten nicht befaßt. Sie teilt die Wettläufer ein in Läufer schlechtweg, Hoplitodrom- und Fackelläufer; wie lange sie laufen, hat sie nicht gesagt.

[2] Dorpater Programm 1880, S. 9.

[3] Weißhäupel, Eph. arch. 1891, S. 143 ff. Die Inschrift von Pergamon wird fälschlich hierher bezogen. Die Statue des Philippos von Azan, Paus. VI, 8, 5. Die Inschrift Löwy, Nr. 126.

[4] Bd. I, S. 415.

Erde mit einem Bronzemonument ist doch wahrlich auch für den gedankenlosesten Abschreiber etwas allzustark. Daß wir ein »monumentum locustae« in der Stele des Alxenor besitzen, hätte die moderne Forschung vorsichtiger stimmen sollen, und das cicadae monumentum bietet uns die so hochinteressante, aber kaum beachtete Statue des Eunomos von Lokri; bleibt nur zu erklären, wie die Erinna und die Locusta in so enge Verbindung mit ihr gerieten. Der Sieg des Kitharöden fand zu Delphi statt, gewiß vor uralten Zeiten, denn Eunomos gehört der Blütezeit der archaischen Lyrik an und seine Ehrung durch das myronische Werk war eine posthume wie die des Ladas und Chionis. Auch die Erinna, so schwankend ihre Chronologie sein mag, hat myronische Statuen noch nicht gekannt, und jedenfalls nicht besungen. Die Statue in Lokri wird eine Wiederholung einer in Delphi aufgestellten gewesen sein, und diese doch durchaus nicht unwahrscheinliche Annahme genügt, um den Weg bis zur plinianischen Notiz zu erhellen. Die Zikade auf der Leier bedurfte einer Exegese, das alberne Märchen, das Timaios von dem lokrischen Exemplar erzählt und Strabo arglos aufgenommen hat, wird in Delphi keinen Kurs gehabt haben. Jedenfalls hat Polemon, der Myron wie seinem Sohne Lykios eingehende Beachtung gewidmet (und die »delphicos penthatlos« bei Plinius weisen auf ihn), den Sinn dieses myronischen Gleichnisses verstanden. Noch heute klingt zu uns aus den Fragmenten der alten Lyrik der Sangesruhm der Zikade und des Heuschrecks herüber, die dort dieselbe Rolle gespielt haben wie in der modernen Lyrik Nachtigall und Lerche. Es galt also eine tüchtige Belegstelle herbeizuschaffen. Ein Vers der alten Erinna gab den passenden gelehrten Schmuck. Plinius hat von seiner eigenen Weisheit nichts weiter dazu getan, als das Verhältnis des Zitates zu dem Werke, das es erklären soll, mißzuverstehen.

Für die Erkenntnis unseres Meisters bedeutet die der literarischen Überlieferung abgerungene Eunomosstatue einen wesentlichen Gewinn. Sie zeigt uns sein Streben, den Vorgang charakteristisch zu erfassen und darzustellen, von einer neuen Seite. Gern würden wir mit diesem seinem Siegerbild, den »Dikaios« seines »Rivalen« Pythagoras vergleichen; den Fortschritt zur inneren Charakteristik, die wir wohl an beiden vermissen würden, zeigt uns ein monumentales Werk in zeitlich nächster Nähe, der berühmte borghesische Anakreon der Jacobsenschen Glyptothek. Und unwillkürlich drängt sich das alte Tadelswort »corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse« unserer Erwägung auf. Ihm wird das Lob vorausgeschickt, er habe zuerst die Wahrheit vervielfacht und sei numerosior in arte quam Polyclitus gewesen, et in symmetria diligentior. Ersteres geht auf seine uns bekannte Gabe zu variieren zurück, die auch den alten Kunstrichtern nicht verborgen geblieben sein kann, letzteres auf die Art seiner Problem-

stellung, die allerdings von der schlichten Polyklets gründlich verschieden ist. Wenn man aber aus dieser Fassung schließen wollte, der Mangel an Ausdruck des Seelischen sei jenem gegenüber etwas Charakteristisches, so brauchen wir uns nur des in Xenophons Memorabilien enthaltenen Gespräches des Sokrates mit Kleiton-Polykleitos zu erinnern, dem der Weise mit der Forderung der Beseelung des Bildwerkes entgegentritt, deren theoretische Berechtigung wohl nicht erst erkämpft werden müßte, wenn ihr praktisch bereits Genüge geschehen wäre. Wir sehen, der Vorwurf reicht weiter, er trifft die großen wie die kleinen Meister dieser Zeit, warum ihn aber die alte Ästhetik gerade so scharf an Myron exemplifiziert hat, begreift sich leicht, da sie beim Höhepunkt in der virtuosen Darstellung des bewegten Leibes ihre komplementäre Forderung am wirksamsten geltend machen konnte.

Zu dem Bilde unseres Meisters fehlt uns noch gar mancher wesentliche Zug. Er war Toreut wie so viele seiner zeitgenössischen Plastiker, und im römischen Kunsthandel haben seine abgenützten Silbergeräte hohe Liebhaberpreise erzielt, aber davon, daß er auch etwa Maler gewesen wäre, hören wir nichts, und fast möchten wir in dieser Beschränkung etwas Wesentliches erkennen, wie wir es auch in dem Umstande erblicken dürfen, daß sein Name nur durch ein Versehen in das Marmorbuch des Plinius gekommen ist.

Vom rein plastischen Standpunkt aus dürfen wir Myron als das größte plastische Genie seines Jahrhunderts bezeichnen. Er hat die Grenzen der Kunst mächtig erweitert. Wohl müssen wir vermuten, daß er einen tiefgehenden Einfluß auf seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger ausgeübt hat und noch werden uns gelegentlich Spuren desselben sichtbar. Aber wenn er nicht zum »Schicksal« seiner Zeit ward, so liegt das doch nur in dem überreichen künstlerischen Lebensinhalt derselben, der stets zu neuen Keimen ansetzte. Das alte »heredem non invenit« trifft als Kunsturteil auch nur halb zu. Seine Formgebung wirkt ruhig weiter; der glänzende Naturalismus, dem er Bahn brach, wird durch eine mächtigere Strömung gestaut, die nur gelegentliche Durchlässe gestattet, ehe er zu vollem Durchbruch kommt. Aber noch manches Meisterwerk späterer Tage zeigt sich vom Hauche seines Geistes berührt.

Von Werken, die sich unmittelbar an die Myrons anschließen, haben wir hier des Münchner Diomedes und des florentinischen Idolino zu gedenken. Der Münchner Diomedes[1] muß schon nach der stattlichen Replikenreihe,

[1] Furtwängler, Glyptothek, Nr. 304. Meisterw., S. 311 ff. Taf. XII und XIII, XIV. Brunn-Bruckmann, Taf. 128. Kalkmann, Proportionen, S. 30. Der Kopf im Magazzino comunale, Helbig, Führer I, ², 736. Einzelvkf. 809/10, der in englischen Privat-

die sich an ihn schließt, ein Werk von hohem Ruhme gewesen sein, und seine rechte Deutung, die ihm Brunn zuerst gab als »Diomedes, der das geraubte Palladion von dannen trägt«, verdankt er der mehrfachen Nutzanwendung, die die alte dekorative Kunst von diesem Typus gemacht hat. Der Ergänzer hat ihm eine kleine, zum Teil antike »Viktoria« in die Linke gegeben, die gegen das ursprüngliche Palladion auszutauschen ist, von dem uns jüngst ein glücklicher Fund ein kleines Stück beschert hat, dessen authentischer Zeugniswert den gegen die Brunnsche Deutung gerichteten Widerspruch verstummen macht. Ergänzt sind an der Münchner Figur die Unterschenkel und Unterarme, doch ist Haltung und Bewegung im ganzen fraglos. Der Heros hält das geraubte Palladion in der Linken, das gezückte Schwert in der Rechten. Der linke Fuß war im Schreiten zurückgesetzt, die linke Schulter, über der er sein Gewand in malerischen Falten geworfen, hebt sich, der Kopf folgt in energischer Wendung der gleichen Richtung. Für die stilistische Beurteilung des Originals hat Furtwängler auf einen von ihm veröffentlichten Abguß des Kopfes (aus der in Dresden befindlichen Mengschen Abgußsammlung) von einer verschollenen Kopie hingewiesen, der, wie der Kopf im Caeliusmuseum und einer im britischen Privatbesitz, für seine schlichtere Auffassung gegen die effektvolle Überarbeitung der Münchner Statue zeugt. In dieser tritt der myronische Grundzug noch deutlicher hervor; lassen doch die verschwollenen Pankratiastenohren die Abstammung von einem palästritischen Siegerbild kaum bezweifeln, für Diomedes passen sie nun einmal nicht. Furtwängler hat die Riccardische Büste für das Werk erklärt, an das der jüngere Meister angeknüpft habe, in dem er Kresilas zu erkennen vermeint, aber der Kresilas der Furtwänglerschen Meisterwerke . . . »Hände weg!« Kalkmann hat ihn mit dem Kopf von Ince-Blundell als jüngeren zusammengestellt und auf Myrons Sohn Lykios hingewiesen, in dessen großer olympischer Gruppe unter den mit troianischen gepaarten hellenischen Helden Diomedes dem Aineas gegenüberstand.

Kalkmann hat richtig beobachtet, daß der Diomedes ursprünglich Teil einer Gruppe gewesen sein muß, und ein neuerer Versuch, ihm einen Odysseus an die Seite zu stellen, dessen angeblichen Kopf uns in einem mit einem pilosförmigen Lederhelm bedeckten des Thermenmuseums zu erkennen zugemutet wird, ist doch nicht Zutrauen erweckend.[1] Indes wenn wir derzeit noch auf die endgültige Lösung des Rätsels, das uns dieses der Spätzeit der Antike maßgebend gewordene Diomedesbild aufgibt, verzichten

besitz Arndt-Brunn-Bruckmann, Taf. 543. Hartwig, Arch. Jahrbuch 1901 (16) S. 56 ff. »Die linke Hand des Diomedes.«

[1] Pfuhl, Röm. Mitt. XIV (1901) S. 33 ff.

müssen, eines zeigt es uns doch, wie die legitime Fortsetzung myronischer Tradition auf der Höhe, die der Parthenonfries bezeichnet, abgelenkt erscheint durch das Medium phidiasscher Kunst, das sie passieren muß.

In der unter dem Rufnamen »Idolino« allbekannt gewordenen Bronzestatue eines Knaben besitzen wir eines der herrlichsten Originalwerke hellenischer Kunst.[1] Die Statue ist im Jahre 1530 in Pesaro gefunden und dem Herzog Francesco Maria von Urbino geschenkt worden, der für sie die schöne mit Weinlaub gezierte Basis gießen ließ, auf der sie jetzt noch im Museum von Florenz steht. Dieser Schmuck wie die von Bembo entworfene Inschrift sagen, daß man die Statue für Dionysos erklärte; den Glauben an das Götterbild vermittelt uns noch der Name, dessen Berechtigung derzeit nur in seiner Geläufigkeit liegt. Die Deutung ist keine strittige, es ist ein palästritisches Siegerbild, das den Knaben darstellt, wie er vor Beginn des Kampfspieles zu dem Altar hintritt, um aus der Schale, die er in der vorgestreckten Rechten hielt, seine Spende in die Flamme desselben zu gießen. Die ruhig herabsinkende Linke hat wohl keinerlei Attribut gehalten, ungehemmt »durchzieht das Werk ein ruhig bewegter Linienfluß«, das schlichte Motiv beherrscht die ganze Gestalt, und verleiht ihr damit jene vornehme Geschlossenheit, die ohne Rücksicht auf den Betrachter ihre Formenschönheit entfaltet, der das nachfühlende Auge nicht ohne liebevolles Versenken gerecht werden kann. Ein originales und herrliches Meisterwerk der griechischen Plastik aus der Zeit, da Phidias und Polyklet wirkten, das ist der Idolino gewiß, und es scheint fast, als ob die voneinander so weit abweichenden Zuteilungen wie von selbst einer gleichen Richtung sich nähern würden. In der feinsinnigen Studie, die ihm Kekule gewidmet hat, sind die myronischen Elemente dieser Gestalt scharf hervorgehoben und die Zuteilung an Myron selbst ausgesprochen. In dieser Fassung war der Widerspruch unausbleiblich, es konnte nicht übersehen werden, daß der stilistische Fortschritt weiter über den massimischen Diskobol hinausführe, als es mit der Einheit des Meisters erträglich sein könne, und die Kluft, die das Motiv dieses Athletenbildes von jenen trennt, die wir von den palästritischen Siegerbildern Myrons her kennen, ließ sich zwar verdecken aber nicht überbrücken. Unverkennbar ist die Schöpfung der polykletischen Knabengestalten der des Idolino vorausgegangen, aber auch Furtwänglers Betonung der polykletischen Elemente, die ihn zur Zuteilung an Patrokles führen, schießt über das Ziel.

[1] Die ältere Literatur bei Kekule: Über die Bronzestatue des sog. Idolino, 49. Berl. Winckelmannpr. 1899. Amelung, Führer, Nr. 268. Furtwängler, Meisterw., S. 497 ff. Brunn-Bruckmann, Taf. 274—77. Kl. Skulpturenschatz, Taf. 2. Kunstgesch. in Bildern, L, Taf. 50, 4. 5. Springer-Michaelis, [5], S. 163, Fig. 277. Bulle, Der schöne Mensch, Taf. 123—5. Collignon, I, S. 480/1 Fig. 247/8.

Amelung gibt zu, es »lassen sich Abweichungen und Annäherungen an das attische Ideal des Myron nicht verkennen, aber sie treten zurück gegenüber der überall deutlichen polykletischen Grundlage«. Aber auch der spezifische Attizismus dieser Gestalt findet seine berufenen Vertreter, so Kekule, der seine Myronhypothese aufgab und ihn dem Parthenonfries zunächst stellte.[1] Studniczka,[2] welcher in ihm »nur ein echt attisches Werk aus der Generation nach Myron, am liebsten von seinem Sohne erkennen« kann, und Mahler,[3] der den Meister im Kreise der Genossen des Phidias vermutet.

Man beginnt nun allgemein einzusehen, daß solche divergierende Urteile nicht immer einander ausschließen, sondern sich gelegentlich wie Farbe auf der Palette zum rechten Ton mischen lassen, sofern ihnen ein Teil von Wahrheit innewohnt. Das trifft hier zu. Die Einzelurteile geben die verschiedenen Strömungen an, die sich in diesem Werke treffen, und nur über die Stärke derselben sind die Abschätzungen ungleich. Das Produkt einer Mischkunst ist darum der Idolino nicht, ein solches entsteht nur, wenn Strömungen räumlich verschiedener Kulturkreise in dasselbe Bett gezwängt werden, nicht aber, wenn sie von derselben Wasserscheide selbst ineinander münden. Der Idolino zeigt nur, trotz seiner schlichten Einfachheit, welche Vorbedingungen erfüllt sein mußten, ehe er ins Dasein gerufen ward. Der einzig mögliche Künstlername, der diesem gerecht wird, ist Lykios freilich nicht, aber doch weitaus der wahrscheinlichste, und für ihn spricht eine Notiz des Pausanias, bei der wohl mancher kundige Leser an den Idolino sich erinnert gefühlt haben mag (I. 23. 7): der bronzene Knabe des Lykios auf der Akropolis, der das Sprenggefäß hält.

[1] Jahrb. d. preuß. Kunstsamml., 1897 (18) S. 73.
[2] Festschrift für Benndorf, S. 175.
[3] »Polyklet«, S. 70f.

Zweites Kapitel

Phidias

Die Werke, die wir als Zeugen der direkten myronischen Schulfolge in Anspruch nehmen dürfen, geben uns zugleich das annähernd richtige Maß für die Stärke der Gegenströmung an, die sich der geraden Fortpflanzung der von diesem gewaltigen Neuerer ausgehenden Kräfte entgegenstellte. Der Sieg der idealen Richtung über den fast allzufrüh hervortretenden Vorstoß eines frischen Naturalismus knüpft sich für uns an den glorreichen Namen Phidias an, und doch erschöpft die Gegenüberstellung beider das große kunstgeschichtliche Problem, das uns hier auf attischem Boden ent gegentritt, keineswegs. Sie bietet für uns nur die einfachste Formel, es zu erfassen. Wohl besitzen wir in den Skulpturen vom Parthenon und Theseion originale Denkmale von den höchsten künstlerischen Leistungen dieser Zeit, aber wie viele der uns überlieferten Künstlernamen sind für uns blutlose Schemen. Wie wenig sind wir derzeit befähigt, dem künstlerischen Gestaltungsprozeß dieser Zeit auf den Grund zu sehen. Selbst die Gestalt des Meisters Phidias, des einzigen antiken Künstlers, von dessen Zügen uns ein Abbild geblieben ist, tritt in weniger bestimmten Umrissen hervor, als jene Myrons. Die Ursache des Sieges der Richtung, die er führte, wird nicht notwendig in einer höheren künstlerischen Begabung zu suchen sein, über die uns ein Urteil kaum zusteht. Sie liegt in den gründlich geänderten künstlerischen Bedürfnissen der Zeit, die nicht in der individuellen, plastischen Einzelleistung den vollen Ausdruck ihres Wesens fand, sondern großer Monumentalschöpfungen zu ihrer Verherrlichung bedurfte, die nur ein Massenaufgebot zu befriedigen imstande war. Die Politik des Perikles bedeutet für Athen den Höhepunkt der staatlichen Entwicklung, für die attische Kunst hat der Ururenkel des Kleisthenes von Sikyon das goldene Zeitalter der Tyrannis noch einmal heraufgeführt. In Phidias, mit dem er durch Bande treuer Freundschaft verbunden war, hat er den rechten Mann zur Verwirklichung seiner weitaussehenden Pläne gefunden.[1] Das

[1] Die literarischen Nachrichten in Overbecks Schriftquellen, Nr. 618—807.

war eine universelle Künstlernatur, zu Beginn seiner Laufbahn Maler, wie sein Bruder Panainos, und fähig mit den großen Architekten dieser Zeit Hand in Hand zu gehen; wir haben keinen Anlaß die Nachricht zu bezweifeln, daß Perikles ihm die Oberleitung der künstlerischen Neugestaltung der Akropolis vertraut hat. An diesen gewaltigen Aufgaben hat er eine Schule gebildet, die sein Werk vollenden konnte, als er gezwungen war den Schauplatz seines Wirkens in die Fremde zu verlegen.

Die literarische Überlieferung ergeht sich über ein Hauptereignis seines Lebens, den Prozeß, der sich an die Enthüllung der Parthenos knüpfte, in sich mannigfach widersprechenden Versionen; in gewohnter Sparsamkeit berichtet sie uns jedoch von biographischen Einzelheiten durchaus Unzulängliches, und auch dies Wenige ist nicht ohne kritische Arbeit zu verwerten. Den Namen seines Vaters Charmides hat die Inschrift an der Basis des olympischen Zeusbildes der Vergessenheit entrissen; leider enthält der Vers sonst nur das Bekenntnis seines Athenertums. Charmides wird wohl Maler gewesen sein, und seine beiden Söhne in dieser Kunst unterrichtet haben, in welcher Panainos zum Genossen Polygnots heranwuchs, während Phidias für seinen gewiß rasch hervortretenden plastischen Beruf zu Meister Hegias in die Lehre ging, was uns in einer, jeden Zweifel ausschließenden Angabe von einem feinen Kenner seiner Werke überliefert ist. Es ist längst erwiesen, daß die Angabe, die man mit dieser vereinigen zu müssen glaubte, er sei des Hagelaidas Schüler gewesen, auf einem Versehen beruht;[1] aber sonderbarerweise scheint man noch immer nicht bereit, die Konsequenzen dieser Erkenntnis voll zu ziehen. Phidias war durch und durch Athener, im Zentrum, und nicht wie Myron an der Peripherie, des attischen Landes geboren, nicht in der peloponnesischen, sondern in der heimischen Kunsttradition erzogen. Freilich gehört leider sein Lehrer zu den großen Unbekannten für uns und die Versuche, von der Art des Hegias eine annähernd so klare Vorstellung zu gewinnen, wie dies derzeit für seine Genossen Kritios und Nesiotes, wie Kalamis erreichbar scheint, entbehren einer festen Grundlage. Als Akmedatum wird uns von Plinius die 83. Olympiade angegeben, ungefähr ein Jahrzehnt vor der Fertigstellung der Olympias 85, 3 offenbar zu dem Fest der großen Panathenäen dieses Jahres enthüllten Parthenos; es wird demnach ungefähr richtig sein, aber visiert ist es nach seinem Bruder, für den ein datierbares delphisches Dokument Polemon eine feste Handhabe geboten hatte.[2] Uns bietet sich zur ungefähren Berechnung seiner Lebenszeit ein authentisches Selbstzeugnis dar, sein Selbstporträt auf dem Schilde der im Jahre 438 enthüllten Parthenos.

[1] Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich, VII (1883) S. 64.

[2] Arch.-epigr. Mitt. XII (1888) S. 99.

Es zeigt ihn als kahlköpfigen, älteren Herrn, den wir, seinen verwitterten Zügen nach, für einen guten Fünfziger erklären müssen. Darnach wird sein Geburtsdatum etwa um die Schlacht von Marathon anzusetzen sein, vielleicht ein paar Jahre früher, keineswegs aber später. Rund ein Jahrzehnt mag er jünger gewesen sein als Myron. Damit steht aber ein Werk, das jedenfalls in seine Frühzeit zu setzen ist, das große delphische Weihgeschenk aus der Beute von Marathon, in scheinbarem Widerspruche, doch ein Grund, es ihm abzusprechen, ergibt sich darum um so weniger, als auch die Athena Promachos aus derselben Beute gestiftet gewesen, und wenn auch diese wie die Athena Areia in Platää von Furtwängler als unphidiasisch verdächtigt wird,[1] so mag das für den Autor dieser Hypothesen und den Wert seiner Weg- und Zuteilung charakteristisch erscheinen, uns berührt es hier nicht näher, zumal es ihm in diesem Punkte an Gläubigen fehlt. Wir kennen die Gründe freilich nicht, die eine solche Verzögerung der Stiftung bedingten, aber an Beispielen einer solchen fehlt es wahrlich nicht, und wenn der Auftrag in relativ früher Zeit erfolgte, so möchten wir vermuten, er wäre an Hegias ergangen und an Phidias als Erbe von dessen Werkstatt gekommen, der wohl als angehender Dreißiger diese Gruppe bereits übernommen haben könnte, die wir demnach rund um 465 anzusetzen geneigt sein werden. In die nächste Nähe dieses Datums gehört auch die Athena Areia, die ihn im Zusammenwirken mit seinem Altersgenossen Polygnot zeigt. Diese beiden Werke sind unsere Zeugen für den aufsteigenden Ruhm des jungen Meisters, der gar bald die Augen des »Olympier« Perikles auf sich gezogen hat. Über die delphische Erzgruppe gibt uns Pausanias Kunde, von der Weihinschrift des Bathrons und den Gestalten auf demselben.[2] In der Mitte (wie wir annehmen müssen)

---

[1] Meisterw., S. 55 f.

[2] Die Literatur bei Löwy, Sopra il donario maratonio degli Atenesi a Delfeo Studii it. di Filol. etc., Bd. V, S. 33 ff. Einen Beweis gegen den phidiasschen Ursprung dieses Denkmales meint Furtwängler aus der Fixierung seines delphischen Standortes erschließen zu können. Sitzgsber. d. bayr. Akad. 1901, S. 396 ff. Es soll sich daraus ergeben, dies Weihgeschenk für Marathon sei erst im vierten Jahrhundert errichtet worden und eigentlich als Denkmal gegen Sparta. Diese Hypothese beruht auf der Voraussetzung, es sei eine gleichzeitige Stiftung mit dem der Arkader (Paus. X, 9, 5) für den Sieg über die Spartaner, und zwar infolge des Bündnisses vom Jahre 366. Der »schönste Kommentar«, den die historischen Ereignisse für dieselbe liefern sollen, besteht in der Tatsache, daß dieses Bündnis gar nicht gegen Sparta, sondern gegen Theben gerichtet war, während das arkadische Weihgeschenk der Verheerung Lakoniens im Winter 370/69, die im Bunde mit Epaminondas geschah, galt. Damals standen jedoch die Athener auf spartanischer Seite und sandten sogar ein Hilfskorps aus; und 362 ist ja Athen wieder mit Sparta gegen Theben und dessen arkadische Bündner alliiert. S. 410 gibt Furtwängler die Möglichkeit der ganz selbstverständlichen Annahme zu, die Künstlerinschrift des Phidias habe sich an der Basis befunden. Nur folgert er, sie wäre weniger zuverlässig, als die auf den verwechselten Dioskuren vom Monte Cavallo.

stand Athena und Apollon mit Miltiades, neben ihnen drei attische Heroen, Theseus, Kodros und ein rätselhafter Phyleus, den man für Phileas, den Ahnherrn der Philaiden, und folglich auch des Miltiades, oder für Neleus, den Sohn des Kodros, genommen hat, und die eponymen Vertreter der Phylen, für die Strategen, die das Kommando mit Miltiades geteilt hatten wie als Repräsentanten des attischen Heerbannes; doch seltsamerweise sind es nur sieben; Aias, Oineus und Hippothoon fehlen, dafür standen drei jüngere Eponymen da, Antigonos nebst seinem Sohne Demetrios und Ptolemaios, von denen Pausanias bemerkt, sie seien nachträglich hinzugefügt worden. Es liegt nahe genug, das Fehlen dieser drei, ursprünglich gewiß vorhandenen, mit dem Einschub der drei neuen attischen Eponymen in Verbindung zu bringen, aber man hat richtig bemerkt, es sei nicht nötig, eine Auswechslung anzunehmen, eine einfache Überschreibung war genügend, und Pausanias, durch die Etikettenänderung verführt, hat keine Ahnung gehabt, daß er das Werk des Phidias intakt vor sich hatte. Es bestand demnach aus sechzehn Gestalten, über deren Anordnung verschiedenartige Vorschläge vorliegen. In das Zentrum der Komposition hat man Miltiades zwischen die beiden Götter gestellt, also eine Art Apotheose des Helden von Marathon, und da in der von den Lakedaimoniern aufgestellten Gruppe für Aigospotamoi Lysandros von Poseidon bekränzt dargestellt war, und man dieses als eine Art Trutzdenkmal für das des Phidias auffassen zu dürfen vermeinte, so hat man diese Funktion hier Athenen und Apollon zugeteilt. Indes davon schweigt unser Berichterstatter und mit dieser Dreifigurengruppe als Zentrum ist eine symmetrische Anordnung der übrigen dreizehn Figuren unmöglich, man müßte denn zu so gewaltsamen Mitteln, wie es gelegentlich geschehen ist, greifen. So deutlich man der Komposition die Inspiration seitens des kimonischen Kreises auch anmerkt und so direkt sie auch der Verherrlichung seines Vaters diente, auf dessen Andenken noch der Schatten des mißglückten parischen Abenteuers ruhte, die Art, wie man sich dies vorstellte, widerspricht in ihrer derben Handgreiflichkeit dem Geiste dieser Zeit. Das symmetrische Bedürfnis verlangt hier gebieterisch den Zusammenschluß der beiden Gestalten der Mitte zu einer geschlossenen Einheit; das können (und wir befinden uns hier in Übereinstimmung mit der Aufzählung des Pausanias) nur die beiden Götter sein, und gerade darin liegt ein Moment, das ein helles Streiflicht auf den Gedankengang der Stifter wirft. Dem delphischen Apollo konnte an diesem Denkmal ein hervorragender Platz nicht gut versagt werden, die Athena forderte ihn als ihr volles Recht; wenn nun aber hier beide Götter im friedlichsten Vereine sich traulich zusammenfanden, so war das eine offizielle Lüge, die der geschichtlichen Wahrheit, daß der delphische Gott damals auf persischer Seite stand, schroff entgegentrat. Diese unbequeme Tatsache

mußte aus der Erinnerung der hellenischen Welt getilgt werden. Die mit vollem Charakter der Amtlichkeit gegebene monumentale Verherrlichung des guten Einvernehmens der beiden Götter war dazu das richtige Mittel. Wenn wir damit auf die Vorstellung endgültig verzichten, das Denkmal habe die Bekränzung des Miltiades durch Apollon dargestellt, so scheint damit einer bestechenden Vermutung Petersens der Boden entzogen, der den Kolossalapollo des Thermenmuseums für eine Kopie des Apollo dieses phidiasschen Weihgeschenkes erklären will.[1] Indes ganz unmöglich wäre es nicht, die freundlichen Beziehungen, die man diesem Apollo zu dem Marathonsieger zugetraut hat, auf die Athene zu übertragen, die sein vermutetes Original gehabt haben wird; aber der Wert dieser Vermutung ist davon unabhängig, denn wenn der Thermenapoll just auch nicht geradeswegs auf den Apoll der delphischen Gruppe zurückgehen sollte, so spricht doch eine hohe stilistische Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß er uns ein phidiassches Jugendwerk wiedergibt, und diese Tatsache rechtfertigt wohl, ein paar Worte über ihn anzuschließen. Der Thermenapollo ist die stilgetreue Kopie einer großen Originalschöpfung dieser Zeit, deren Bronzecharakter er noch wahrt, doch treten noch wirksamer für diesen zwei Bronzenachbildungen, eine Pariser und vor allem eine Wiener, ein, die so, wie sie für die Ergänzung von Bedeutung sind, auch die hohe Wertschätzung zeigen, die das Original im Altertume genossen haben muß. In drastischer Weise tritt für diese auch eine Apollonstatue des Kapitols ein, deren Meister seiner Kopie des Casseler Apollo den Kopf dieses angefügt hat und so aus den Teilen zweier Meisterwerke seine Mischung nach einem Rezept gebraut hat, das die »Antikisierenden« sehr verschiedener Zeiten stets in Ehren hielten. Es ist ein wahrlich unverdienter Triumph, daß man sein Pasticcio ernstlich für eine Schöpfung des fünften Jahrhunderts, ja noch mehr für ein echtes Jugendwerk des Phidias halten konnte.

Die Statue des Thermenmuseums schließt sich in der Art der Ponderation an den Apollo »von Mantua« an. Es ist die gleiche feste und breite Stellung; das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Fuß, während das rechte Bein mit eingebogenem Knie, seitlich vorgestellt, mit der vollen Fußfläche aufsitzt. Auch die Haltung der Arme zeigt eine, bei verschiedener Motivierung um so auffälligere formale Übereinstimmung und selbst in der Bildung des Kopfes, vor allem aber in der feinen Beseelung desselben, blickt, bei voller

[1] Petersen a. a. O., Taf. X. Vom alten Rom, [2], S. 119 Fig. 98. Helbig, Führer, II, [2], Nr. 1069. Brunn-Bruckmann, Taf. 462. Amelung, Rom, I, S. 455. Kunstgesch. in Bildern, I, 38, 8. Furtwängler, Meisterw., S. 77 ff. Das kapitolinische Exemplar: Helbig, Führer I, [2], Nr. 516. Overbeck, Kunstmyth., Taf. XX, 22. Einzelvkf. 459—61. Kopf bei Petersen, Taf. XI, XII. Die Wiener Bronze: R. v. Schneider, Album, Taf. 27. Die Pariser: Furtwängler, Statuenkopien, Taf. XI.

Eigenart der Auffassung, doch der spartanische Bronzeapollo als das Vorbild durch, an das der Schöpfer des Originals des Thermenapollo unmittelbar anknüpft.

Dieser von Furtwängler nicht verkannte Tatbestand, aber auch nur dieser allein, gibt uns das Recht, ohne uns des weiteren mit dessen abgetaner Hagelaidashypothese zu mühen, den vorgeschlagenen Namen des alleinigen Lehrers des Phidias, Hegias, hier in ernste Erwägung zu ziehen; und daß für diese noch unterstützende Momente hinzutreten, haben wir bereits bemerkt,[1] aber wollen wir nicht in einen Zirkelschluß geraten, so müssen wir den frühen phidiasschen Charakter des Thermenapollo aus dessen eigenen stilistischen Qualitäten abzuleiten versuchen. Keines weiteren Beweises bedarf seine chronologische Berechtigung als eines der großzügigsten Werke der auf den Meister des spartanischen Apollo unmittelbar folgenden Generation, und fast ebensowenig sein rein attischer Charakter. In der dem reinen Oval zustrebenden Gesichtsbildung, dem kuppelförmig gewölbten Schädel, und der selbst für diesen Gott relativ schlichten Haaranordnung, spürt man den belebenden Einfluß myronischer Kunst, und doch auch hier sind die übernommenen Elemente in das volle Eigentum des schaffenden Künstlers übergegangen; nur in dem Sinne, daß er an niemand erinnere, ist er noch nicht Meister, aber der werdende ist er doch. Die herabhängende Rechte hielt einen Gegenstand, der eine Ansatzspur am Oberschenkel hinterlassen hat, vermutlich den Bogen, da der Lorbeerzweig, den man dahin versetzen wollte, nach dem Zeugnis der Wiener Bronze in der erhobenen Linken gehalten wurde. Nach dieser Richtung neigt sich der Kopf des Gottes mit dem Ausdruck hoheitsvoller Milde, die durch das Imponierende seiner Gestalt noch wirksam betont wird. Haltung und Neigung lassen im Sinne der Petersenschen Hypothese an eine Gruppierung mit einer Athenagestalt wohl denken; als Einzelgestalt, wie er gegenwärtig aufgefaßt wird, scheint er doch kaum ursprünglich geschaffen. Die starke Wendung macht ihn als solche für die moderne Empfindung interessant, aber gerade das genügt wohl, um ihrer Richtigkeit Mißtrauen entgegen zu bringen. Wir stehen hier vor einer der prinzipiellen Erörterung bedürftigen Frage. Die plastische Kunst dieser und der unmittelbar voraufgehenden Zeit hat von dem Mittel, den Kopf aus der Vertikalen der Körperachse hinauszubringen, einen weisen Gebrauch gemacht. Je weiter sich die Herrschaft jener für die Ponderation von der alten Strenge entfernt hatte, um so stärker mußte sie das Bedürfnis empfinden, durch eine leichte Wendung und Neigung des Kopfes, vereinzelt auch durch Hebung des Kopfes, wie beim Eros Soranzano die Haltung ihrer Gestalten

[1] Bd. I S. 410.

ungezwungen erscheinen zu lassen. Aber sie war sich der Grenzen des Spielraumes, der ihr gestattet war, vollkommen klar bewußt, und daß ein Überschreiten desselben motiviert werden mußte, sollte jener Eindruck nicht verloren gehen. Die Wendung des Kopfes ins Profil bei Vorderansicht des Körpers, wie sie im alten Reliefstil noch lange fortlebt, hat bei der Einzelgestalt nur ganz ausnahmsweise Geltung; wir nehmen je ein Beispiel aus der unteren und oberen Grenze dieser Zeit. Die esquilinische Aphrodite, die sich mit ihrer Haartoilette beschäftigt, wie der Diskobol der Sala della biga des Vatikans, in seiner Vorbereitung zum Wurfe, sind solche die Regel bekräftigenden Ausnahmen. Sonst sehen wir die Drehung und Wendung des Kopfes bei der Einzelfigur nie jenes Maß überschreiten, welches den Umriß des Gesichtes der Betrachtung von vorn entzieht. Beim Diomedes hat dieser Umstand auf seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe bestimmt schließen lassen, beim Thermenapollo spricht nur eine starke Wahrscheinlichkeit hierfür. Seine etwas geringere Wendung führt ihn hart an die Grenze, wo die Existenzmöglichkeit der Einzelgestalt aufhört, und wenn die Entscheidung hier noch schwanken kann, so wird es in der Folge doch von Wichtigkeit sein, das nec ultra kennen zu lernen. Die spezifisch phidiasschen Elemente dieses Apollos lassen sich aber doch erst beurteilen, wenn wir gesicherte Werke unseres Meisters eingehender kennen gelernt haben; ein volles und ausreichendes Zusammentreffen der monumentalen wie der literarischen Überlieferung ist uns jedoch nur für seine Parthenos beschieden worden, die demnach den Ausgangspunkt für die stilistische Untersuchung bildet. Die Athena Parthenos schließt zugleich als das offiziellste, und wohl das späteste der Athenabilder unseres Meisters, die stattliche Reihe dieser für seine patriotische Empfindung so bezeichnenden Gestaltungen, und wenn wir auch allen Grund haben, die uns als die älteste derselben ausdrücklich genannte Athena zu Pellene ihm abzusprechen,[1] so dürfen wir doch stark vermuten, daß die Zahl seiner Athenabilder mit den überlieferten dreien auf der Akropolis und den beiden zu Platää und Delphi nicht abgeschlossen ist. Wie die Aphrodite für Praxiteles das Hauptthema seines Schaffens bedeutete, so hat Phidias dieses in der heimischen Göttin gefunden. Die Athena Parthenos gehört freilich mit ihrem festen chronologischen Datum in die Zeit, da seine Schaffenskraft den Höhepunkt bereits überschritten hatte; wenn auch ein noch höher gefeiertes Werk, sein olympischer Zeus, erst den Abschluß gab, den in ihr eine falsche Wege gehende Forschung erblicken will, so ist die Athena Parthenos für uns greifbarer, und als dominierender Mittelpunkt des Iktinosschen Parthenons mit seinem plastischen

[1] Die Bestätigung dieser Vermutung haben die Münzbilder gebracht, vgl. Löwy, a. a. O. S. 33, 1.

Schmuck, dessen Resten wir den ersten rechten Einblick in die Herrlichkeit der hellenischen Kunst verdanken, wie durch das verhängnisvolle Ereignis, das an sie anknüpfte, doch das bedeutsamste aller phidiasschen Werke.

Sowohl Pausanias wie Plinius haben uns ausführlich von ihr berichtet. Die aus Gold und Elfenbein gefertigte Statue war ein Standbild von 26 »Ellen«, deren System wir nicht erfahren; wir wissen auch nicht, ob die Basis mit eingerechnet ward, aber jedenfalls war es ein Koloß von $5^1/_2$ bis 6facher Lebensgröße. Sie trug auf dem Haupte einen Helm, den eine Sphinx zwischen Greifen zierte, war mit dem dorischen Chiton bekleidet, über welchem die Ägis mit dem Gorgoneion auf der Brust lag, hielt eine vier »Ellen« hohe Nike auf der rechten Hand, mit der Linken Speer und Schild, neben jenem die Erichthoniosschlange. Figürlicher Reliefschmuck befand sich am Schild: außen der Kampf der Athener mit den Amazonen, innen der der Götter mit den Giganten; an den Sandalen fand sich der Kampf der Lapithen und Kentauren und an der Basis eine Darstellung der Geburt der Pandora in Anwesenheit von zwanzig Göttergestalten. Aus dieser Welt von Schmuck, die eine Reminiszenz an den Kosmos der Götterbilder der Vorzeit mitenthält, hob sich das Pallasbild in schlichter Größe. Die Künstlerinschrift, die ihm hier anzubringen verwehrt gewesen, fand ihren bildlichen Ersatz. Der Meister hat sich an dem Schilde der Göttin selbst verewigt, wie er (in der Darstellung des Amazonenkampfes) Schulter an Schulter mit Perikles zusammensteht. Er war als kahlköpfiger, angejahrter Mann, mit etwas derben, aber von kraftvoller Energie strotzenden Zügen gebildet, wie er einen Stein mit beiden Händen zum Wurf über den Kopf hebt, während sein Kampfgenosse seine Waffe so schwingt, daß der Arm das Gesicht zum Teil bedeckt und die allbekannten Züge nur erraten ließ. Das Fragment des Strangfordschen Schildes im British Museum hat uns allein kenntlich dieses merkwürdige künstlerische Selbstbekenntnis gebracht, das zugleich eine Huldigung an seinen Freund und Beschützer war.[1] Es ist im Altertum so viel bestaunt worden, daß sich schließlich die Legende gebildet hat, der Meister habe einen wirksamen Zauber in dies Bildnis hineingelegt, und das ganze Werk stürze zusammen, sobald man es herausbreche. Das Geheimnis, das er darin einschloß, war allerdings anderer Art, aber es bekommt auch derzeit noch nicht gut, daran zu rütteln.

Die erste monumentale Hilfe, die uns von dem phantastischen Rekonstruktionsentwurfe Quatremère de Quincy befreite, bot die nach dem Manne,

[1] Arch. Zeit. 1865, Taf. 196, S. 33 ff. (Conze). Michaelis, Parthenon, Taf. 15, 34. Collignon, I, S. 545 Fig. 277. Friederichs-Wolters, Nr. 471. Kunstgesch. in Bildern, I, 43, 4. Ein Fragment der Galleria Chiaramonti zuletzt Amelung, Nr. 300 Taf. 54, des Kapitols Schreiber: Die Athena Parthenos des Phidias, Abh. d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. VIII, 1883, S. 543 ff., S. 600 Nr. c Taf. III E. 3.

der ihre Bedeutung als erster zu erkennen in der glücklichen Lage war, genannte Lenormantsche Statuette, eine trotz ihrer Kleinheit und Unvollendung außerordentlich lehrreiche Skizze der Kolossalgestalt, deren Wert auch die nachfolgenden Entdeckungen nicht ganz abschwächen konnten.[1] Sie kam in Athen zutage und legitimierte sich durch die allerdings fast bis zur Unkennbarkeit flüchtige Darstellung der Amazonenschlacht auf dem Schild, wie durch die überraschende Lösung, die sie für die in der Höhlung des Schildes nistende Erichthoniosschlange brachte. Später sind aber auch die Zeichen ihrer Basis noch zu glücklicher Verwendung gelangt.[2] Eine zweite, im Jahre 1880 in Athen gefundene Statuette von größeren Dimensionen und sauberer Ausführung, in einer vollkommenen Erhaltung, die sogar Farbenspuren bewahrte, ist vor allem dadurch wichtig, daß sie uns die sonst fehlende Nike bewahrt und damit den Kontroversen über deren Stellung ein Ende gemacht hat,[3] doch sind nun außer der feinen Madrider Statuette auch eine ganz stattliche Anzahl von statuarischen Repliken und Köpfe der Parthenos bekannt geworden,[4] in größerem Maßstabe aber keine, die der Kolossalität des Originals nachgestrebt hat. Diese verschiedenen, aber immer starken Verkleinerungen haben die stilistische Treue der einzelnen Nachbildungen schwerer beeinträchtigt als es in normalen Verhältnissen der Fall zu sein pflegt, und so ist denn keine derselben geeignet, uns eine zureichende Vorstellung der hohen Schönheit des Originals zu gewähren, aber die Grundzüge desselben lassen sie doch feststellen. Es ist die Größe und Strenge der Auffassung, die uns hier fast befremdend entgegentritt, und doch war diese sowohl der Größe des Maßstabes angepaßt, wie im Einklang mit der architektonischen Umgebung; und der reichere Zierat im Detail, dessen Fehlen die Leere der Kopien mit verursacht, ließ zweifellos den schlichten Aufbau um so wirksamer hervortreten. Und zu alledem müssen wir uns noch die Farbe, Wirkung und Glanz des Goldes und Elfenbeins hinzudenken. Die Probe, die uns hierfür der Berliner Parthenoskopf,[5] mit seiner so trefflich erhaltenen Färbung gewährt, läßt, trotz der geringwertigen Arbeit desselben, uns diese hoch anschlagen.

Die Göttin stand in ruhiger Haltung, die Körperlast ruhte auf dem rechten Bein, während das linke, als Spielbein leicht gebogen und zurück-

[1] Kavv. Nr. 128. Friederichs-Wolters, 466. Brunn-Bruckmann, 38. Collignon, I, S. 539 f. Fig. 271/2.

[2] Loeschcke, Arch. Zeitg. 1888 (42) S. 96. Adalbert Maier, Revue arch. 1904, S. 109 ff.

[3] Kavv. Nr. 129. Friederichs-Wolters, 467. Schreiber, a. a. O., Taf. I. Brunn-Bruckmann, Taf. 39 und 40. Collignon, I, 541, Fig. 273.

[4] Die letzte Aufzählung der Repliken Jahreshefte IV (1901), S. 146 Anm. 2 (Pollak).

[5] Berliner Ant. Skulp. Nr. 76 A. Ant. Denkm. I, Taf. 3. Collignon, I, S. 544 Fig. 276.

gestellt, nicht mit voller Sohle aufruht.[1] Bekleidet war sie nur mit dem einfachen, auf der rechten Seite offenen dorischen Chiton, dem »attischen Peplos«, den hier die Rücksicht auf den Kultus dem Meister vorschrieb. Das schlichte Gewandstück mit dem langen Überschlag ist durch einen Gurt gegliedert, der aus zwei Schlangen besteht, die vorne in einen Knoten verschlungen einander in symmetrischen Windungen ihre Köpfe zudrehen, eine glänzende Verlebendigung des schematischen Gürtungsmotives, gewiß noch gesteigert durch die bunte Ausführung der Schlangenleiber, aber nicht ganz originell. Auch hierin hat sich Phidias an das alte Bild gehalten. Die Dresdener Kopie desselben, die sogar die Stickereien des Peplos wiedergibt, zeigt uns den Ursprung des Gürtungsmotives. Dort hat sich Athena gegürtet, indem sie zwei Schlangen der lang über den Rücken herabfallenden Ägis kräftig ausgezogen und vorn verknotet hat, ein etwas drastisches, aber leicht verständliches Motiv.

Mit dem Verzicht auf die Mantelform der Ägis war das Recht desselben mit weggefallen; die Schlangengürtung ist streng genommen sinnlos geworden, oder sagen wir besser, ihre ursprüngliche materielle Bedeutung hat einem rein künstlerischen Motiv Platz gemacht. Der obere Teil des durch diesen Gurt geschnürten Überschlages fällt zu beiden Seiten über ihn herab und drapiert sich zu einer breiten ausladenden Faltenmasse von reicher und doch streng symmetrischer Anordnung, die noch wirksamer durch den Gegensatz der von derselben abgehenden schlichten und in nur fein gemilderter Regelmäßigkeit gereihten Faltenzüge gehoben wird. Zugleich geben diese auch für die Drapierung des Unterkörpers einen wirksamen oberen Abschluß. Der Peplos sinkt in langen Steilfalten über dem rechten Bein herab; in seine Masse bringt nur die Biegung des linken Beines einige Bewegung. Der Oberschenkel tritt aus der Biegung in kräftigem Umriß hervor und auch der Unterschenkel verliert sich nicht ganz im Gewande. Die Form der Ägis wird von den verschiedenen Exemplaren in so verschiedener Weise gegeben, daß es schwer ist, eine feste Entscheidung zu treffen. Sie stimmen nur darin überein, daß sie vorn über den Busen der Göttin lag, in ihrer Mitte das noch in altertümlicher Fratzenform gebildete Gorgoneion; die besten Kopien zeigen es eckig ausgezackt und reich mit sich windenden Schlangenleibern umsäumt. Seine Wirkung, noch durch die Schuppen gehoben, können wir uns nur recht prächtig vorstellen, war es doch seine Aufgabe, dem überreichen Schmuck des Helmes das Gegengewicht zu halten.[2]

---

[1] Eingehende Behandlung nach Schreibers oben erwähnter Studie, Puchstein, Arch. Jahrb. V (1890) S. 83 ff.

[2] Loeschcke, Festschr. d. Vereines v. Altertumsfreunden im Rheinlande 1891, S. 1 ff. Taf. I.

Für die heimische Form des Helms scheint das alte Bild maßgebend gewesen zu sein, aber Phidias dürfte auch für dessen Zier eine Anleihe bei diesem gemacht haben, wenigstens zeigt uns die Londoner Bronze gleichfalls die Sphinx, hier wird sie noch von zwei Flügelrossen flankiert, die gleichfalls als Helmbuschträger dienen; die Greife, die Pausanias erwähnt, waren als Relieffiguren auf den aufgeschlagenen Wangenschirmen angebracht. Aber es war noch mehr Schmuck vorhanden, als der Perieget berichtet, und bruchstückweise zeigen ihn uns Monumente der verschiedensten Art. Der vordere Rand des Helmes war mit einer Reihe von Tierprotomen geschmückt, die mit Beinen und Brust über den Stirnschirm herüber frei heraussprangen und zwar abwechselnd große geflügelte mit kleinen ungeflügelten, Flügelpferde mit Rehen, so daß über der Stirnmitte ein großes, an den Enden je ein kleines neben die aufgeklappten Wangenschirme zu stehen kam. Auch in diesem Schmuck hat man Anklänge an eine ältere Weise gefunden, die aber gewiß nicht weniger frei verarbeitet waren wie das Gürtelmotiv. Zum figürlichen Schmuck fand sich auch ein reicher ornamentaler: Rankengewinde an der Rückseite und ein Schuppenbelag am Nackenschirm, der von seinem gewohnten Platz auf dem Helm selbst hierher herabgesetzt worden ist mit der klaren künstlerischen Absicht, den unmittelbaren Übergang des Blickes von der Ägis zum Helmschmuck hinüberzuleiten und durch diese Betonung der Gesamtumrahmung den umrahmten Kopf noch schärfer herauszuheben.

Zu der rechten Würdigung dieses Kopfes sind wir nun Schritt für Schritt gelangt, wobei uns neben den Marmorrepliken Gemmen und Goldplättchen zu Hilfe kommen mußten, die uns aber, wie vor allem die Aspasiosgemme, mehr Aufschluß über Helmzieraten als über den Typus des Antlitzes gaben; freilich auch jetzt, da sich die Replikenreihe wesentlich gemehrt hat, bringt uns keine eine völlig ungetrübte Kunde seiner ursprünglichen Schönheit. Am nächsten wird dem Original der Typus von Ny-Karlsberg kommen,[1] aber seine arge Zerstörung beeinträchtigt seine Bedeutung. Immerhin lehrt er uns die Grundzüge schärfer kennen, und auch der Eindruck größerer Strenge, den er den bisher bekannten gegenüber hervorruft, spricht zu seinen Gunsten. Der Umriß des Gesichtes verläuft nicht in dem reinen Oval myronischer Faktur. Die stärkere Ausladung der Schläfen, von der die Wangen steiler verlaufen, steigert den Ausdruck von Energie, und eine Lage Ringellocken zu beiden Seiten hilft jene Breite noch verstärken. Dadurch, aber nicht dadurch allein, kommt ein Zug von Größe in das Antlitz hinein, dessen feinere Durchführung wir leider nicht weit verfolgen können. Aber für die Frage, vor die wir uns früher gestellt sahen, reicht

[1] Jahreshefte IV (1901), Taf. IV S. 144 ff. (Pollak).

die gewonnene Erkenntnis noch zu. Der phidiassche Charakter des Thermenapollo findet durch die Parthenos seine volle Anerkennung.

Die goldene Nike, die die Göttin trug, schwebte im Profil von ihrer Rechten als ihre Botin. Nicht wie das alte Bild kämpfte die Göttin selbst; in mächtiger Ruhe war sie als die Bringerin des Sieges verherrlicht. Und wenn nun die Siegesgöttin seit der Parthenos bis heute auf Händen getragen wird, so ist das für die durchschlagende Wirkung dieser künstlerischen Tat beweisend. Der dichterische Gedanke, dem Phidias hier wie im olympischen Zeusbild die plastische Fassung gab, tritt in dieser ans Licht, und doch auch hier können wir denselben, für den weiten Blick unseres Meisters charakteristischen Zug erkennen; er hat ihn aus einer veralteten Fassung befreit und dadurch zu frischem Leben erweckt. Wir brauchen uns nur an den delischen Apoll des Tektaios und Angelion, wie an die »Nyx« der Kypsele zu erinnern, um zu erkennen, daß dies Schema nicht gerade neu war, ja es war im Gegenteil bereits völlig abgebraucht und vergessen, als die Nike auf der Hand der Parthenos erschien. Indes eine Beschwer hat dies unserer ästhetischen Empfindsamkeit doch gebracht. Die lebensgroße schwer goldene Gestalt drohte die Riesenhand der Athena durchzubrechen. Hier war eine Stütze notwendig und Phidias ließ diese Hand auf einer Säule aufruhen, die uns zu gut bezeugt ist, um weggeleugnet zu werden. Ob er diese Säule mit denen des Innenraums des Parthenon zu stimmen versucht hat, wie man ihm nachträglich zugemutet hat, scheint recht fraglich. Vielleicht hat Phidias sich nach antiker Künstlerart damit begnügt, diese Säule als das erscheinen zu lassen, was sie wirklich war, und die Stütze als solche behandelt, womit sie sich doch künstlerisch nullifiziert. Der modernen Auffassung entspricht das freilich nicht, aber ob das Umwerten von Unwerten das künstlerisch richtigere Prinzip sei, werden wir doch nicht ganz zuversichtlich behaupten mögen.

An die Parthenos des Phidias knüpft sein Prozeß an, dessen Tendenz gegen seinen großen Beschützer schon im Altertum ganz klar gewesen ist. Die modernste Forschung hat die kritische Arbeit daran mit einer Tendenz ganz anderer Art wieder aufgenommen. Ihr galt es, die stilistische Differenz zwischen Olympiagiebel und Parthenongiebel durch die Hypothese zu erklären, der olympische Zeus sei eben viel älter als die Parthenos. Heute freilich, seitdem kein Kundiger mehr an den Alkamenes und Paionios der olympischen Giebelkompositionen glaubt, und die nachträgliche Aufstellung des Zeusbildes eine gesicherte Tatsache ist, erinnert man sich kaum der Absicht, die jene Revision veranlaßt hat; aber wäre sie unvoreingenommen ans Werk gegangen, würden ihre Ergebnisse wertvoller sein. Die Nachrichten, die uns über dieses Ereignis vorliegen, sind durchaus nicht so spärlicher Art, als es sonst bei Personalien antiker Künstler

zu sein pflegt, nur ist dieser Reichtum trügerisch, und die so widerspruchsvollen Berichte lassen erkennen, wie der tatsächliche Kern dieser Affaire durch eine üppige Legendenbildung so stark überwuchert erscheint, daß es eine fast unmögliche Aufgabe bleibt, ihn völlig rein wiederzugewinnen.

Die mächtig angeschwollene Literatur läßt eine Auseinandersetzung mit ihr hier völlig untunlich erscheinen,[1] wir haben nur die Aufgabe, aus den alten Berichten die wenigen urkundlichen Tatsachen herauszuheben, die durch die Tradition noch durchschimmern, und festzustellen, was man im Altertum wirklich wußte, ohne uns über den zusammenkonjizierten und zusammengelogenen Rest weiter zu kümmern. Die älteste Kunde liegt in dem bekannten Vers des Aristophanes Frieden 605 vor, wo in drastischer Erzählung die Entstehungsgeschichte des peloponnesischen Krieges mit den Worten eingeleitet wird, daß es zu allererst dem Phidias übel erging. Zu diesem Vers hat der Scholiast als Erklärung ein Stück aus der Atthis des Philochoros hingesetzt, in dem berichtet wird: unter dem Archontat des Theodoros (85, 3) sei die Parthenos aufgestellt worden, ihr Meister aber, unter der Anklage der Veruntreuung von Elfenbein in Untersuchung gezogen, habe sich nach Elis geflüchtet und dort die Zeusstatue für Olympia gemacht, dort sei er auch gestorben. Ein späterer Zusatz, »hingerichtet«, richtet sich selbst.

Einen genaueren Bericht über die gegen Phidias erhobene Anklage hat Plutarch im Leben des Perikles gegeben. Er faßt sie als Machination auf, mit welcher man mit dem Meister zugleich seinen »Gönner und verantwortlichen Auftraggeber« treffen wollte. Die Gegner stiften einen Mitarbeiter des Phidias Namens Menon zu einer kriminellen Anklage an, der sich hierfür als Schutzflehender persönliche Sicherheit vor dem mächtigen Manne, der hinter Phidias stand, von der Volksversammlung erwirkte. Die Anklage auf Unterschlagung von Gold, das für das Bild geliefert ward, wird glänzend widerlegt; das Gold war ja abnehmbar und wurde in der Folge alle vier Jahre nach dem in Bronze aufgeschriebenen Inventar nachgewogen; dieser Anklagepunkt war also schlecht erfunden, aber kaum von Menon, der um die Sache wissen mußte, sondern wohl von den Gelehrten, die von jener Einrichtung lasen. Der wirksame Anklagepunkt ist noch schlechter erfunden. Die Anbringung seines und des Perikles Porträt

[1] Wir verweisen hier nur auf die Schrift von Loeschcke: »Phidias Tod und die Chronologie des olympischen Zeus« (Hist. Untersuchungen, A. Schäfer gewidmet 1882), welche die neue Hypothese begründet hat und die endgültige Lösung der Prozeßfrage, die Schöll, Ber. d. bayr. Akad. 1888, S. 1 ff. gegeben hat. Dazu noch Eduard Meyer, Forsch. zur alten Gesch. II, S. 300, wo nur die archäologischen Gründe besser unbesprochen geblieben wären.

auf dem Schilde der Athena ward für Gottesfrevel erkannt und Phidias wanderte ins Gefängnis, wo er infolge von Krankheit oder gar an Gift, das ihm die Feinde des Perikles, um ihn in Verdacht zu bringen, beibrachten, starb. Der Schluß dieser Erzählung enthält die Denunziantenprämie für Menon in Form eines auf Antrag eines gewissen Glykon, der also mit in dem saubern Bunde war, angenommenen Dekrets, das ihm Steuerfreiheit und den Schutz der Strategen gewährte. Diese Steinurkunde war die einzige Grundlage des Berichtes. Aus ihr ist nicht das zu erschließen, was da erzählt ward, sondern sie läßt uns einen direkten Einblick in den Vorgang zu. Menon muß wegen Unterschleif und zwar wirksam geklagt haben, denn er gab sich als Mitschuldiger aus, seine Prämie ist die eines Kronzeugen. Was war nun gefolgt? Man wußte schon sehr früh darüber offenbar gar nichts. Der Bericht Plutarchs stammte wie ein denselben Inhalt verallgemeinernder des Diodor offenbar aus Ephoros, der wohl schon die Version vom Tode im Kerker kannte. Mangels einer anderen Kunde hat man den Scherz des Aristophanes allzu ernst genommen, zumal, wie das Dekret lehrte, Phidias wirklich, wenn auch kaum gerecht, schuldig befunden wurde.

Welcher Art die ihm zugeschriebene Veruntreuung war, wissen wir nicht. Wenn auch der von Philochoros berichtete Elfenbeindiebstahl sich nicht so prompt widerlegen ließ, so ist es doch nicht recht glaublich, eine solche Kleinigkeit habe sich zu einer Staatsaffaire aufbauschen lassen; aber Phidias stand es frei sich der Klage durch Selbstverbannung zu entziehen, und wenn er das tat, so mögen wir ihn deshalb nicht für einen Helden halten, aber noch weniger für einen ertappten Betrüger. Ob er diesen Ausweg gewählt hat, auch das wußte man im vierten Jahrhundert nicht mehr, aber die beginnende geschichtliche Forschung hat es aus Indizien erschlossen, die wir noch nachprüfen können. Zunächst lebten die Nachkommen des Phidias in Elis und übten dort jahrhundertelang das ihnen verliehene Privilegium der Pflege des Zeusbildes aus, dann aber gab es in Olympia eine Siegerstatue von Phidias' Hand, und zwar die einzige, die man von ihm kannte, die des Pantarkes, der im Ringen der Knaben in der 86. Olympiade = 436, also zwei Jahre nach dem Prozeß, den Sieg errang. Moderne Hyperkritik hat den phidiasischen Ursprung dieser Statue ins Reich der Fabelei gewiesen,[1] sie ist aber in ihrer Art mit einem Zeugnis fertig geworden, das vom Meister selbst ausging und darum grundlegend bleibt. Bei einer gründlichen Reinigung, spätestens zur Zeit Polemons, der uns die erste Kunde davon gibt, wurde die Entdeckung gemacht, daß sich auf dem Finger des olympischen Zeus eine echte und rechte Lieblingsinschrift be-

[1] Robert, Hermes XXIII, S. 444 ff.

fand: »Παντάρκης καλός«. Das ist nun freilich diesmal eine anspruchslosere Form des Ausdrucks eines persönlichen Bekenntnisses gewesen, als die am Schilde der Parthenos, aber sie kennzeichnet unseren Meister als echten Athener. Damit war klar, daß Pantarkes der Eromenos des Phidias gewesen ist, und auf die einzige Siegerstatue des Meisters fiel nun ein erotisches Licht, das das Publikum mächtig anzog; die datierende Kraft dieser Inschrift ist von der alten Gelehrsamkeit anerkannt worden; an den Entdeckungen der modernen Gelehrsamkeit hat Polemon, den sie so gerne für sich vindizieren will, keinen Anteil. Die Parthenos bildet also nicht den Schluß von Phidias' Erdenlaufbahn, aber ihr müssen die übrigen Athenagestalten des Meisters, von denen wir Kunde haben, zeitlich voraufgegangen sein; für uns können sie nur als ältere Schwestern dieser wiedererkennbar werden. Die alten Kunstkenner gaben den ersten Preis seiner Lemnia auf der Akropolis, und Kopien derselben werden wohl auf uns gekommen sein. Den Beinamen kann diese Statue nur von den Stiftern haben, welche offenbar die nach Lemnos abziehenden Kleruchen gewesen sind. Das Datum der Aussendung dieser Kolonie liegt zwischen den Jahren 451—447, darnach läßt sich dieses Werk rund ein Jahrzehnt vor die Parthenos ansetzen und gehört also in die Vollkraft seiner Mannesjahre. Von der äußeren Erscheinung der Statue erfahren wir nichts weiter, als daß sie schön war; es ist ein möglicherweise gefährlicher Irrtum, aus einem späten albernen Gephrasel herauslesen zu wollen, sie sei unbehelmten Hauptes gewesen. Das könnte sehr wohl richtig sein, aber bezeugt ist es nicht. Doch für solche methodische Bedenklichkeiten scheint der rechte Zeitpunkt vorüber; die Lemnia des Phidias ist nach einer mit größter Zuversicht vorgetragenen und fast schon allgemein als fester Besitz der Wissenschaft verkündeten Entdeckung Furtwänglers wiedergewonnen,[1] und die hohe phidiasische Schönheit des Werkes läßt dem Zweifel nur einen fast zu bescheidenen Raum, um festen Fuß zu fassen.

Diese These trat förmlich stückweise ans Licht. Puchstein[2] hat einen in einem Casseler und zwei Dresdener Statuen erhaltenen Athenatypus, der früher schon mit Phidias in eine weitere Beziehung gebracht wurde, nachdem seine Kandidatur für die Athena Hygieia des Pyrrhos gründlich abgetan war, in die nächste Nähe der Parthenos gebracht. Die Casseler Kopie erwies sich als unzuverlässig, während die Treue der Dresdener nicht in Frage kam. Die sorgfältige Analyse Puchsteins stellte die augenfällige stilistische Übereinstimmung der Gesamtanlage und so mancher Einzelheiten mit der Parthenos fest und kam zu dem Resultate, sie müsse vor jener

[1] Meisterw., S. 1 ff. Taf. I—III, zuletzt Studniczka, Jahrb. XIV (1899) Anz. 134 f.
[2] Jahrb. V (1890) S. 93 ff.

entstanden sein. Der auffälligste Unterschied, die quer über die Brust gelegte Ägis, stimmt zu der freieren und frischeren Art dieser weniger feierlich aufgefaßten Göttin; und die Schlangengürtung, die sie wie den Peplos festschnürt, läßt den Ursprung dieses Motives an der Parthenos noch deutlich erkennen. Während die Nichtzugehörigkeit des Kopfes des einen Dresdener Exemplares feststand, galt auch der des zweiten noch manchem Zweifler als fremd, doch hat Puchstein aus der Übereinstimmung mit einer Athena, die in Pergamon zutage gekommen war und die er als abgeleitet von jener annahm, die Vermutung gewagt, daß auch der Kopf der Dresdener helmlos gewesen sein werde, und bereits auf die Lemnia des Phidias geraten, aber mit wohltuender wissenschaftlicher Bescheidenheit nur in einer Anmerkung. Von dem Helm wurde der Dresdener Kopf bald befreit. Flasch erkannte in ihm eine Replik des seinerzeit viel umstrittenen Bologneser Kopfes, und nun wurde ihm der Helm, er aber auch der Athena abgenommen. Furtwänglers Entdeckung beruht nun darauf, daß er den helmlos gewordenen Kopf als ursprünglich zugehörig annahm und diese Hypothese mittelst des Experimentes erhärtete, indem er den Abguß der Bologneser Büste in den Halseinschnitt des für die Aufnahme eines gesondert gearbeiteten Kopfes zugerichteten anderen Exemplars einsetzte, und da Kopf und Torso Bruch auf Bruch aufeinander paßten, war nun die von Puchstein geahnte »Lemnia« fix und fertig.[1]

Die feierliche Art, mit der dieses wichtige Ergebnis urbi et orbi verkündet wurde, hat nebst gläubigem Staunen doch auch mancherlei Zweifel an der Richtigkeit der Ergänzung wachgerufen; indes man muß zugeben, sie hat bisher alle Nachprüfungen bestanden, und es ist nicht gelungen, ein beweiskräftiges Argument gegen sie aufzubringen. Der Bologneser Kopf,[2] auf dessen kunstgeschichtliche Bedeutung zuerst Conze aufmerksam machte, der ihn als polykletischen Jünglingskopf veröffentlichte, hat mancherlei seltsame Behandlung erfahren, von denen Flaschs Deutung als Amazone seinem Wesen nach am nächsten kam. Auch die Verdächtigung als Fälschung ist ihm nicht erspart geblieben; und nun, wo er auf dem Torso jener Athenastatue aufsitzt, die zweifellos von allen erhaltenen der Parthenos zunächst steht, erfüllt er seine Aufgabe, seine Zugehörigkeit auch stilistisch zu erweisen, recht überzeugend. Der Vergleich mit dem Kopfe der Madrider Parthenosstatuette setzt seine phidiasischen Elemente in klares Licht, und seine hohe Schönheit stellt uns noch manchen Gewinn für die Erkenntnis von seinem Meister in sichere Aussicht. Seine leeren Augen-

[1] Abbildungen außer den Tafeln von Furtwängler noch Bulle, Der schöne Mensch, zu Taf. 87, 88 und auf dieser der Bologneser Kopf, und Springer-Michaelis, Handb.[5], S. 151 Fig. 254.

[2] Die ältere Literatur bei Friederichs-Wolters, Nr. 519.

höhlen weisen auf ein Bronzeoriginal, und aus anderem Stoff kann die Lemnia des Phidias kaum gewesen sein; aber ist diese wirklich mit der »Lemnia Furtwänglers« identisch? Der vielgefeierte Reiz jenes phidiasschen Werkes hat unsere Erwartungen hochgespannt. Brachte die Rekonstruktion der Dresdener Statue die Erfüllung? Zunächst sollte man dies für fraglos halten, denn die nun als Ganzes in die Erscheinung getretene Statue fesselt auch das Auge des modernen Betrachters in ganz besonderer Weise. Fragt man aber, worin der Zauber liegen mag, den dieses so ganz aparte Werk in einer Stärke ausübt, die allen Gestalten der großen Meister des fünften Jahrhunderts versagt scheint, so macht man bald die Erfahrung, daß er eigentlich durch die so energische Profilwendung des Kopfes hervorgerufen wird, die diese Athena geradezu »interessant« erscheinen läßt. Die rechte Schwester der Parthenos in der Pose der »Mediceerin«! Ist es nicht geradezu unbegreiflich, daß sich da nicht von selbst jene Lösung einstellte, die das moderne Mißverständnis dieser phidiasischen Göttergestalt eliminiert? Ihre Haltung verliert den absonderlichen Charakter, sobald wir deren Bedeutung erfassen; sie weist auf eine zweite Gestalt hin, die zu ihrer Rechten stand, vereinzelt bleibt sie unverständlich. Damit fällt freilich die »Lemniahypothese«, denn die Lemnierin des Phidias war eine Einzelgestalt. Mit wem aber war das Original der Dresdener Athena gruppiert? Aus dem Bereiche vager Möglichkeiten scheint uns ein Monument zu führen, das die früheste, durch kaum viel mehr als eine Generation von der Aufstellung des Originals getrennte Nachbildung dieser Dresdener Athena zeigt und, wenn es nötig wäre, als monumentaler Beleg unserer Auffassung weit besser dienen würde, als der Lemniahypothese, zu deren Dienste es herangezogen ward. Im Heiligtum des Asklepios zu Epidauros ist bei den von Kavvadias geleiteten Ausgrabungen ein Relief zutage gekommen von zweifellos attischer Arbeit aus der Wende des fünften Jahrhunderts.[1] Es zeigt uns in leichter Umgestaltung, die aber die unverkennbare Treue aller Hauptzüge nicht beeinträchtigt, die Dresdener Athena, den Helm, wie ihn Furtwängler postuliert hatte, in der Rechten, im Gespräch mit einer bärtigen, auf den Stab gestützten Gestalt, in der wir wohl Hephaistos erkennen dürfen; leider sind beide Köpfe bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Wenn der Gott im Relief an den Helm seine Hand legt, wie um ihn als deren Werk zu bezeichnen, so wird man diese Deutung des Zusammenseins beider Gestalten vielleicht nicht auf das Original übertragen müssen, aber seine Erscheinung entspricht so völlig den Anforderungen, die wir an das Gegenüber der Dresdener Athena zu stellen haben und

[1] Abgeb. Furtwängler, Zur Athena Lemnia. Sitzgsber. d. bayr. Akad. d. Wiss. 1897, S. 290. Einzelvkf. Nr. 1256.

erinnert in ihrem Gehaben so deutlich an den Stil des Parthenonfrieses, daß wir in ihm nur die fehlende Figur selbst, nicht aber einen Stellvertreter zu erblicken vermögen.

Die enge Verbindung zwischen Hephaistos und Athena im attischen Kult macht die Gruppe völlig verständlich und enthebt uns der Mühewaltung, der seltsamen Hypothese nachzugehn, daß sie erst in Epidauros zu einer Gruppe geworden wären. Aber für ihren frühen Ruhm ist das epidaurische Monument ein gültiger Zeuge. Wir werden gut tun, uns jeder weiteren Vermutung über diese Gruppe zu enthalten. Ein Werk des Phidias dürfen wir zuversichtlich in ihr erkennen, freilich ein unbezeugtes. Seine Lemnia bleibt aber für uns leider noch immer ein dunkles Problem, und die rechte Kandidatin für diesen Ehrenposten ist noch zu finden. Doch sind wir mit den übrigen seiner gefeierten Athenastatuen kaum besser daran. Wohl erkennen wir noch an einigen Athenagestalten geschwisterliche Züge mit der Parthenos, doch schon die Frage nach der Promachos erhält keine klare monumentale Antwort. Die Verbindung, in die man noch in guter Zeit diese Schutzgöttin der Burg mit der Marathonschlacht gebracht hat, wird wohl nicht urkundlicher Art gewesen sein, auch die Meinung, welche sie allgemeiner als Siegesdenkmal der Perserkriege auffaßt, hat kein allzuschweres chronologisches Gewicht. Sie steht jedenfalls mit der glanzvollen Neugestaltung der Akropolis in enger Beziehung; ob sie jedoch noch unter Kimons Politie aufgestellt ward, wird in so lange fraglich bleiben müssen, bis wir in der Lage sein werden, ein stilistisches Urteil fällen zu können.

Freilich hat irgend jemand aus einer byzantinischen Quelle die Tatsache erschließen wollen, die Promachos des Phidias wäre eine ganz archaische Spesfigur gewesen; viel besser ist es aber auch nicht, wenn Furtwängler aus dem bekannten Scholion zu Aristides den älteren Praxiteles als Meister der Promachos herauskonstruiert, ganz im Geiste seiner berühmten Hypothese über die Dioskuren vom Monte Cavallo. Die Promachos war aus Erz, sie hielt Lanze und Schild, letzterer war von Mys mit einer Darstellung der Lapithen- und Kentaurenschlacht und anderem Bilderschmuck verziert, zu dem Parrhasios die Zeichnung geliefert haben soll. Das muß ziemlich lange nach der Errichtung des Standbildes gewesen sein, und wir fragen uns vergebens, wie es wohl gekommen sein mag, daß man es nötig fand, den ursprünglichen Schild zu vertauschen. Helmbusch und Lanzenspitze sah man, wenn man von Süden her kam, auf offenem Meere. Diese Notiz des Pausanias hat zu dem lächerlichen Mißverständnis Anlaß gegeben, sie habe die Bauten der Akropolis überragt, während der Autor an anderer Stelle ihre Größe nach der nur unbedeutend kleineren Athena Areia im Tempel zu Platää soweit bestimmt, daß wir sie

uns über den Statuenwald der Akropolis herausragend vorstellen dürfen.[1] Wie weit wir unter das auf 7,50 m berechnete Maximalmaß heruntergehen dürfen, wissen wir nicht; der Beiname der »großen« galt wohl speziell mit Hinblick auf die in ihrer Nähe postierte Lemnia. Die Münzbilder geben uns kein klares Bild, und es mag wohl fraglich sein, ob wir überhaupt Kopien dieser Promachos besitzen. Diese Frage gibt uns vor allem Gelegenheit, von der bisher einzigen, wenn auch nicht sehr erfolgreichen Kandidatur des »Torso Medici« zu sprechen, dem doch ein hervorragender Platz unter den Denkmälern dieser Epoche gebührt. Der Torso, dessen Höhe ohne die Plinthe 2,45 m beträgt, läßt eine ursprüngliche, bis zur Spitze des Helmbusches gemessene Höhe von annähernd 3,40 m annehmen, die sich demnach wie 1 : 2 zur Promachos verhalten mag und dennoch bereits Riesendimensionen aufweist. Er führt seinen Namen von seinem früheren römischen Standplatz; jetzt ist das Original, dessen künstlerischen Wert zuerst der Maler Ingres erkannte, der es nach Paris schaffen ließ, in der École des beaux arts.[2]

Für eine Kopie der Promachos hat sie Lange[3] in Anspruch genommen, und wenn er auch in diesem Punkt entschiedenen Widerspruch gefunden hat, so scheinen doch die in Athen und speziell auf der Akropolis zutage gekommenen, wenn auch handwerksmäßig geringen Nachbildungen für eine Athena der Akropolis zu sprechen. Daß der Torso Medici in die nächste Nähe der Parthenos gehöre, daran läßt seine stilistische Eigenart keinen Zweifel, wenn auch das Verhältnis beider verschiedene Auffassungen erfahren hat. Furtwängler, der früher die Langesche These verteidigte, und auch den nun von ihm selbst aufgegebenen Versuch gemacht hat, den Torso mit einem Kopfe zu beschenken, hat ihn in einer eingehenden Studie für ein Originalwerk der phidiasischen Zeit erklärt, ja noch mehr, er hat ihm einen genauen Platz zugewiesen und zwar als die verloren geglaubte Mittelfigur vom Ostgiebel des Parthenon, dem er einen neuartigen Rekonstruktionsentwurf widmete.[4]

Doch hat ein glücklicher Fund der ganzen Frage eine andere breitere und sicherere Grundlage gegeben und den Torso Medici von seiner Vereinsamung erlöst und ihm zugleich den rechten Kopf, wenn auch in sonderbarer Vermummung beschert. In dem malerischen Hofe der Casa de Pilatos in Sevilla, die aus dem einstigen Besitze der Herzöge von Alcalà in den der von Medina-Celi übergegangen ist, befinden sich seit den Tagen

[1] Michaelis, Ath. Mitt., II (1877) S. 87.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 476. Abgeb. Furtwängler, Meisterw., S. 47. Brunn-Bruckmann, Taf. 171. Kunstgesch. in Bildern I, 43, 8.

[3] Arch. Zeit. 1881, S. 197 ff.

[4] Intermezzi, S. 17 ff.

Philipps II. und des ersten Herzogs von Alcalà vier Kolossalstatuen römischer Herkunft (da sie ihm als damaligem Vizekönig von Neapel vom Papst Pius V. geschenkt wurden), von denen zwei sich erst vor kurzem als Repliken des Torso Medici haben bestimmen lassen.[1] So weit sich an diesen schwer zugänglichen Werken eine genauere Untersuchung, Messung und Abbildung vornehmen ließ, dürfte die Größe von der des Pariser Torso kaum wesentlich differieren, auch das Material ist ein feinglimmeriger weißer, dem pentelischen ähnlicher Marmor, der dort, ob mit Recht oder Unrecht, auch für pentelisch in Anspruch genommen ward. Aber auch wesentliche Unterschiede lassen sich hervorheben. So stimmt nur die zweite, mit ergänztem Kopfe versehene Sevillaner Statue genauer mit dem Torso. Sie zeigt uns allein den Schlangenbesatz der Ägis in genauer Übereinstimmung mit dem der Parthenos, doch sind die Faltenzüge, ähnlich wie am ersten Sevillaner Exemplar, wesentlich vereinfacht und die Gestalt erscheint weniger massig und gedrungen. Dieses in der Ausführung geringwertigere Exemplar hat aber eine besondere Bedeutung durch den erhaltenen Kopf, dessen Zugehörigkeit, trotzdem er gesondert gearbeitet und eingelassen ward, glücklicherweise außer Zweifel steht. Der Ergänzer hat der Statue besonders übel mitgespielt. Er gab ihr einen wuchtigen Morgenstern in die gesenkte Rechte, einen kleinen barocken Schild an die Linke, auf das Haupt aber stülpte er einen mächtigen phantastisch gezackten und gezierten Helm, der die Züge des Kopfes nicht zu voller Wirkung kommen läßt; der echte eng anliegende attische Helm guckt aber darunter noch deutlich hervor. Auch hat ein Einschiebsel im Nacken den Kopf zu stark nach vorne geneigt; er saß ursprünglich gerade mit einer leichten Wendung nach rechts. Der Ergänzer hat die leeren Augenhöhlen mit Marmoraugen gefüllt, die fehlende Nase angesetzt und den Kopf etwas stark geputzt, dennoch ist es kaum möglich, den strengen Stilcharakter zu verkennen; die Ähnlichkeit mit dem Kopfe der Madrider Parthenos tritt deutlich hervor.

Der glückliche Entdecker hat an die sorgfältige Erläuterung seines Fundes eine Reihe von Folgerungen geknüpft, denen wir nicht unbesehen zustimmen können. Unzweifelhaft richtig ist der sich aus dem Vergleich der Repliken ergebende Schluß, daß der Torso Medici kein originales Werk sein kann, und damit entfallen die weiteren Hypothesen, die an diese vermeintliche Tatsache geknüpft wurden. Aber dadurch wird nur die alte allgemeine Anschauung über ihn in ihr volles Recht eingesetzt. Ja, es ist nun sogar fraglich geworden, ob diese zweifellos beste der Kopien auch die treueste sei. Sie wird sich erst durch eingehendere Untersuchung sicher beantworten lassen, aber eine Abweichung, welche die geringste Statue den

[1] Herrmann, Jahreshefte, II (1899) S. 155 ff. Taf. II und III und Fig. 81—84.

beiden anderen gegenüber bietet, verlangt ein Wort. Sie zeigt die Gürtung des Gewandes nicht durch das riemenartige Band, sondern durch einen geknüpften Strick, der an das Schlangenpaar der Parthenos wie der Dresdener Athena deutlich gemahnt, und demnach wohl einen Zug des Originales treuer bewahrt haben wird. Aber die drei annähernd gleichgroßen Exemplare geben keinen Beweis dafür, daß sie die Größe des Originales getreulich wiedergeben, und noch weniger dafür, daß dieses Original selbst auch ein Marmorwerk gewesen sei. Der letztere Punkt, als der wichtigere, erfordert zuerst eine kurze Erwägung. Mag es auch seine volle Richtigkeit mit allem haben, was man für den Marmorcharakter des Torso Medici vorgebracht hat, es beweist immerhin bloß für den vorzüglichen Marmorkopisten, der es verstand, sein vielleicht anders geartetes Vorbild in Marmor zu übersetzen. Für das Material des Vorbildes haben wir an den leeren Augenhöhlen der Sevillaner Statue ein Zeugnis, dessen Bedeutung durch die archaischen Ausnahmen kaum entkräftet werden kann. Dieses Indizium weist auf Bronze- oder Elfenbeintechnik; wir werden natürlich hier die erstere annehmen müssen.

Dagegen bieten stilistische Beobachtungen um so weniger einen Appellationsgrund, als die strenge Scheidung in Bronze und Marmorstil viel später ansetzt. Die Größe dieser drei Gestalten stimmt, wie man bereits bemerkt hat, im ganzen mit dem Durchschnittsmaß der uns erhaltenen Kolosse, aber sie stimmt doch nicht mit dem der antiken Riesengötterbilder. Der Kolossalmaßstab reicht für die Marmortechnik nur eben nicht viel weiter; sind wir aber an das Material nicht gebunden, dann hat die Annahme der doppelten Größe nichts Auffälliges. Wir lenken, statt der neuesten Agorakritoshypothese zu folgen, zu der früheren Langeschen Annahme zurück. Es ist leicht zu zeigen, um wie vieles seine Vermutung, in dem Torso Medici eine Kopie der Promachos zu erkennen, durch den neuen Fund, der alle wesentlichen Hindernisse weggeräumt hat, wahrscheinlicher geworden ist. Ein hochberühmtes Werk attischer Kunst phidiasscher Zeit muß es gewesen sein, von dem diese Zeugen sprechen, und zugleich auch eines, an dem die Größe ein wesentlicher Faktor war. Wenn nun Marmor ausgeschlossen und Bronze höchst wahrscheinlich geworden ist, dann läßt sich der Gedanke an die Promachos doch nur abweisen, wenn in dem Werke selbst irgend etwas einen Einspruch gegen diese Zuteilung erhebt. In dem Torso ist nichts der Art zu finden. Furtwängler hat, ehe er die Entdeckung der Originalität des Pariser Torso gemacht hatte, in wirksamer Weise die Langesche Hypothese gegen die Angriffe verteidigt, die sie gefährlich bedrohten. Nun ist der Kopf dazu gekommen, und wenn auch derzeit unsere Kenntnis desselben eine oberflächliche ist und ein genaueres Studium dem Zeitpunkt vorbehalten bleiben muß, in welchem Abgüsse zur

Verfügung stehen werden, so läßt sich doch immerhin auch jetzt schon der engste Zusammenhang mit phidiasscher Kunst kaum verkennen. Ist unsere Voraussetzung zutreffend, dann rückt, wie auch Lange schon gesehen hat, die Promachos von der Lemnia weg und in die nächste zeitliche Nähe zur Parthenos. Wie diese wäre sie ein Werk seiner vollen Manneskraft. Wenn aber die Auffassung der Göttin hier freier und die Gewandbehandlung weniger schlicht erscheint, so weist das nicht notwendig auf ein faktisch unmögliches jüngeres Datum. Dort waren tektonische Gesetze, denen er seine Schöpfung anzupassen hatte, wirksam, hier hatte er freie Hand. Der stärkste Unterschied liegt in dem Untergewand, das sich an das aus dem Peplosschlitz heraustretende rechte Bein in vielen kleinen Fältchen eng anlegt. Damit ist in das schlichte Gewandmotiv ein Stück malerischen Reizes hineingebracht, aber die Art der Fältelung läßt sich leicht als echt phidiasisch erweisen. Sie wird uns an seiner vielgepriesenen Amazone noch begegnen.

Mit der Dresdener Athena »Hephaistaia« und dem Original des Torso Medici ist die Reihe der Athenabilder, die sich enger an die Parthenos anschließen, nicht erschöpft. Zunächst erfordert noch ein Typus einige Worte, der bei engem Anschluß eine besondere Abweichung schon in der Gewandung zeigt, die für die weitere Entwicklung des Athenatypus von Einfluß gewesen ist: die Göttin trägt einen Mantel. Er wird durch die Neapler Athena Farnese und die Athena Hope vertreten,[1] denen sich eine stattliche Reihe von Repliken und Variationen anreiht, die für den Ruhm des Werkes zeugen. Die Frage nach seinem Ursprung ist bisher durch die Einbeziehung der Athena Albani wesentlich erschwert worden, da die Übereinstimmung ihres Gewandmotives bei so viel altertümlicherem Kopftypus zu der Annahme veranlassen mußte, in ihr das Vorbild zu vermuten; indes wir haben früher gesehen, daß der Kopf dieser Statue nicht zugehöre und damit fällt der Torso in die Reihe der Variationen. Welche der Redaktionen das Original repräsentiert, ist derzeit noch zweifelhaft, doch scheint das Hopesche Exemplar das treuere zu sein, aber an den Künstlernamen des Phidias, den Furtwängler für ihn in Anspruch genommen hat, reicht es doch nicht heran.

Gewiß, Helmform wie Helmschmuck und die Ägis sind nicht die einzige Anleihe, die ihr Meister bei Phidias gemacht hat, gewiß steht er auch in der Gesamtauffassung der Göttin unter dem Einfluß des großen Schöpfers des Athenaideales, aber schon der Kopf zeigt eine andere und wenig

[1] Die Athena Hope Michaelis Anc. marbl. Deepdene Nr. 39, abgeb. Spec. of anc. sculpt. I 25 und II 9. Erstere wiederholt Furtwängler, Meisterw., S. 109. Die Athena Farnese Museo Borbonico I, Taf. 37. Furtwängler, a. a. O. S. 104/5, Kopf Einz kf. 514/5. Vgl. noch zu beiden Furtwängler, Statuenkopien, S. 531 Anm. 1.

wesensgleiche Individualität, und in der Ponderation herrscht bereits die polykletische Weise. Von diesem Punkte aus scheint die Lösung der Meisterfrage von Studniczka erfolgreich in Angriff genommen worden zu sein.[1] Er hat den Nachweis geliefert, daß in die auf der Basis der Athena Hygieia des Pyrrhos der Akropolis erhaltenen Standspuren die Fußumrisse dieser Athena hineinpassen, deren Original demnach aller Wahrscheinlichkeit nach jenes, zum Beginn des peloponnesischen Krieges und wohl zum Dank für das Erlöschen der Pest gestiftete Werk gewesen ist. Wir haben früher des Umstandes gedacht, daß für jenen Platz die Dresdener »Athena Hephaistaia« in Vorschlag gebracht wurde, aus der Furtwängler seine »Lemnia« gemacht hat; mit der gewiß viel einleuchtenderen Vermutung Studniczkas erscheint »die einzige bisher aufgestellte Gegenkandidatin für den Platz der lemnischen Athena beseitigt«.

Es ist gewiß beklagenswert, von diesem so eifrig gesuchten Werk des Meisters keine rechte Vorstellung erlangen zu können, aber mit falscher sind wir doch nicht besser daran. Die Athena Hygieia des Meisters Pyrrhos zeigt uns vielleicht doch den Weg, wie wir zu einer richtigeren Vorstellung kommen könnten. Ihr Anschluß an Phidias ist, bis zur Möglichkeit einer Verwechslung, deutlich hervorgetreten, und doch läßt sich eine ganz direkte Annäherung weder an die Parthenos noch an die Promachos erkennen. Hatte aber der Meister das Bedürfnis, an eine der phidiasschen Athenagestalten anzuknüpfen, dann bot sich ihm am natürlichsten und bequemsten doch immerhin die an die Lemnierin. Freilich sind wir hiermit auf den Weg der Hypothesen zurückgelangt, vielleicht führt er weiter, jedenfalls muß der Versuch, die Lemnierin wiederzufinden, auf neuer Grundlage in Angriff genommen werden, und hier scheint sich eine zu bieten. In unserer monumentalen Überlieferung gibt es ein Werk, das in einer ähnlichen Beziehung zu der Athena Hope zu stehen scheint, wie die, welche wir zwischen Lemnia und Hygieia vorauszusetzen wagen. Graef hat einen Athenakopf des Neapler Museums veröffentlicht, in welchem er eine Kopie der Parthenos erkennen wollte.[2] Wenn sich auch diese Bestimmung als irrtümlich erwiesen hat, die Beziehung auf Phidias hat man mit Recht gelten lassen und auf ein früheres Werk des Meisters geraten. In der Tat ist die strengere Schönheit dieses Kopfes unverkennbar, die feine Umrißführung erinnert lebhaft an den spezifischen Ruhm der Lemnierin. Zum Vergleich mit dem Kopfe der Athena Hope laden Anzeichen äußerlicher Art. Die genaue Übereinstimmung der ornamentalen Helmzier läßt annehmen, daß auch die Sphinx des Neapler Kopfes von Greifen umgeben gewesen sei,

[1] Arch. Jahrb. XIV (1899), Anz. S. 134 f.

[2] Aus der Anomia, S. 61 ff. Taf. I und II. Furtwängler, Meisterw., S. 21 Anm. 1.

und auch die Haaranordnung mit den vorn herabfallenden Locken und dem zierlichen Nackenschopf stimmt auffällig.

Freilich fehlt hier das dort frei unter dem Helm in die Stirne hervorquellende Haar, nur um die Schläfen ringelt es sich hier in noch strengerer Form als an der Parthenos, und wenn vielleicht auch eine leichte physiognomische Ähnlichkeit hervortreten mag, der künstlerische Reiz, den das feine, noch an die myronische Art erinnernde Oval dieses Kopfes ausübt, weist ihm doch einen höheren Rang zu. Wir würden weit zuversichtlicher von seinen Ansprüchen, als Vertreterin der »Lemnia« zu gelten, sprechen, wäre er uns nicht vereinsamt erhalten; indes vielleicht ist das auch hier nur eine Frage der Zeit, auf die Dauer kann die Lösung derselben uns nicht vorenthalten bleiben.

Aber auch das anerkannte Hauptwerk des Meisters, sein als Weltwunder angestauntes olympisches Zeusbild, ist für uns monumental fast so gut wie verschollen, während doch die lustig sprudelnde literarische Überlieferung die entgegengesetzte Erwartung wachzurufen geeignet ist. Elische Kupfermünzen hadrianischer Zeit bilden das einzig Wertvolle für unsere Vorstellung dieses Wunderwerkes, aber die äußeren Schwierigkeiten des Kopierens waren hier noch weit hinderlicher als an der Parthenos, und so erübrigt uns denn nichts, als uns mit unseren Hilfsmitteln so gut zu behelfen, als es eben geht.

Zunächst noch ein Wort über die chronologische Frage. Gewiß ist es schwer zu erklären, wie es gekommen sein mag, daß das Götterbild mehr als zwanzig Jahre nach der Vollendung des Tempelbaues aufgestellt ward, aber ganz abgesehen davon, daß sich hierfür doch immerhin Gründe denken lassen, so scheitert doch die Hypothese Loeschckes, die diese Annahme um jeden Preis vermeiden will, an der künstlerischen Differenz, die nun einmal zwischen Tempel und Bildwerk besteht. Der Parthenon übertrifft den olympischen Zeustempel an Kostbarkeit der Ausführung und Reichtum des bildenden Schmuckes so weit, daß ein Vergleich zwischen beiden kaum statthaft erscheint. Und das Zeusbild wiederum zeigt das klare Bemühen, die Parthenos zu übertrumpfen. Wie diese an Glanz und Pracht dem Hause wirksam angepaßt erscheint, das für sie geschaffen ward, so müßte doch der olympische Zeus, sollte er gleichzeitig mit seinem Tempel gewesen sein, erheblich bescheidener ausgesehen haben, als dies in der Tat der Fall war. Da ist es doch bezeichnend, daß die Zellen, in welchen jene Werke aufgestellt worden, eine gleiche Einteilung, zum Teil sogar mit denselben Abmessungen, zeigen, wie die Untersuchung Dörpfelds klargestellt[1] hat, daß in dem fertigen Innenraum der olympischen Cella

[1] Olympia (Baudenkmäler) Bd. II, S. 12 ff.

zur Aufnahme des Götterbildes eingreifende Umgestaltungen vorgenommen werden mußten, für welche der schwarze eleusinische Stein und pentelischer Marmor verwendet wurden, also Materialien, die auf Athen um die Zeit des Parthenonbaues hinweisen. Auch der Maßstab der beiden Kolosse wird der gleiche gewesen sein, und wenn die Wirkung des olympischen Zeus eine so riesenhafte war, daß sie zu den seltsamsten Übertreibungen Anlaß gegeben hat, so waren es die kleineren Verhältnisse des Mittelschiffes, dessen Breite und Höhe sie voll einnahmen, die sie zu vergrößern schienen. Auch hierin zeigt sich das Mißverhältnis zwischen Bauwerk und Götterbild, aber es wird erklärlich, wenn die elische Baubehörde das Verlangen gestellt hat, ihr Zeus dürfe nicht kleiner sein als die Parthenos, und der Erfolg hat ihrer unbequemen Forderung recht gegeben.[1] Daß auch der Zeus eine Nike tragen mußte wie die Athena, der sie zugehört, begreift sich an diesem Orte wohl, wenn auch damit ein Bedeutungswechsel verbunden war. Pausanias beschreibt das Götterbild selbst mit wenigen Worten: »Dem aus Gold und Elfenbein gebildeten Gott liegt auf dem Haupt ein künstlich gefertigter Olivenkranz. Auf der Rechten trägt er die gleichfalls aus Gold und Elfenbein gearbeitete Nike, diese hat in den Händen eine Binde und ist bekränzt. In der Linken hält er das Zepter, das mit buntem Metallschmuck verziert ist; darauf sitzt sein Adler. Aus Gold sind auch die Schuhe des Gottes und sein mit Figuren und Lilienblüten geziertes Gewand.« Das Sitzbild gab reiche Gelegenheit, den figürlichen Schmuck auf den Thron zu verweisen, und wenn uns das an den amykläischen Thron gemahnt, so tritt die gründliche Änderung der Auffassung nur deutlicher hervor.

Der Thron des olympischen Zeus bot dem Beschauer keine mythologische Enzyklopädie, er war ein tektonisches, reich und bunt geschmücktes Kunstwerk. Seine Füße waren zu unterst von je zwei und darüber von je vier Niken geziert; offenbar die oberen im Reigentanze dargestellt, während die Aufgabe jener wohl darin bestand, als Träger der verzierten Querbalken zu fungieren.[2] An diesen sah man vorn die acht alten Kampfarten nach Pausanias, doch war die achte seinerzeit verschwunden. Die Schwierig-

[1] Nicht ganz ohne Widerspruch, wie Wilamowitz in dem Aufsatze »Der verfehlte Koloß«, Strena Helbigiana S. 334 ff., erwiesen hat. Mit diesem, auf den Zeus des Phidias gemünzten Wort, hat Caecilius ihm den polykletischen Kanon an die Seite gestellt. Treffend erläutert wird dieser Ausspruch durch den Hinweis auf das zeitgenössische Urteil des Strabo, der die polykletische Hera als Kunstwerk höher taxiert und das Mißverhältnis zwischen den Verhältnissen der Cella und des in ihr thronenden Götterbildes berührt. Der Rangstreit zwischen Phidias und Polyklet ist eben seit den Tagen Xenophons und Platos ein beliebtes Thema gewesen.

[2] Ein lehrreiches Analogon bietet der von Hauser, Jahrb. IV (1889) S. 255, besprochene Fuß eines Marmorthrones aus Solunt.

keiten, die hier der Text des Schriftstellers macht, sind wohl noch nicht überwunden, doch gibt er an, daß man in der sich die Siegerbinde umlegenden Gestalt den Liebling des Meisters, Pantarkes, erkennen wolle. Die übrigen drei Seiten waren vom Amazonenkampf des Herakles und Theseus, der 29 Figuren enthielt, erfüllt. Die Armlehnen ruhten auf Sphinxen, die einen Knaben in den Armen hielten; darunter befand sich die Darstellung vom Untergang der Niobiden durch Apollo und Artemis. Oben bekrönten den Thron je drei Horen und drei Chariten. Zwischen den Füßen des Thrones standen noch ebensoviele Säulen als weitere Stützen und rings herum haben wir uns die Schranken zu denken, die nach Pausanias verhinderten, wie in Amyklä, ins Innere des Thrones zu treten. Man hat diese Schranken in der Einfriedung erkennen wollen, die den Raum für das Götterbild abgesondert haben, und dorthin die Bilder des Bruders unseres Meisters, Panainos, die Pausanias aufzählt, versetzt. Allein es ist jetzt nach Percy Gardeners[1] Untersuchung wohl völlig sicher, daß die alte Anschauung über den Platz dieser Schranken die richtige war. Ihre Mauerform stimmt zu den Säulen und den Pfeilern der Thronfüße, die sie einfaßten, und auch die Bilder werden mit dieser im Einklang gewesen sein, die sich auf die Seiten verteilten. Die Vorderseite, die den Beinen des Gottes als Hintergrund diente, war einfach blau angestrichen. Es werden die neun Schrankenbilder in folgender Ordnung aufgezählt: Atlas, das Himmelsgewölbe tragend, und vor ihm Herakles, Theseus und Peirithoos, Hellas und Salamis, die einen Schiffsschnabel als Trophäe in der Hand hielt — Herakles mit dem nemeischen Löwen, Aias und Kassandra, Hippodameia und Sterope — Herakles und Prometheus, Achill, die sterbende Penthesilea stützend, und zwei Hesperiden, die goldenen Äpfel in den Händen. So viele Vorschläge auch zur Anordnung dieser Reihe gemacht wurden, die alte, sich von selbst ergebende, die Dreiteilung, trotzt allen gegen sie geltend gemachten Bedenken. Es ist ein geschlossener Zyklus, der hier gebildet wird. Die Hesperiden am Schluß führen über die leere Fläche der Vorderseite hinweg zum Atlasabenteuer, zu dem sie gehören; die zeitliche Pause wird durch die indifferente räumliche Trennung geradezu angezeigt. Dies gab dem Künstler die erwünschte Möglichkeit, Herakles an jeder Seite den ersten Platz einzuräumen, der dem Zeussohne in Olympia gebührte, und mit je zwei ruhigen Frauengestalten die Reihe abzuschließen. Damit lernen wir Panainos als denkenden Künstler kennen, aber wohl kaum als spintisierenden, die feinen Responsionen bleiben Eigentum ihrer Entdecker. Formale tektonische Entsprechung und wirksame stilvolle Dekoration scheint er voll erreicht zu haben. Der Zweck dieser Schranken ist wohl einleuchtend. Die

[1] Journ. of hell. stud. XXIV (1894), S. 233 ff.

gewaltige Masse des Bildwerkes brauchte eine ganz andere Stütze, als sie die Thronfüße und die Säulen dazwischen geben konnten. Es mußte vor allem die Mitte des Sitzes ausgiebig verstärkt werden. Wie das geschah, das sollten den Neugierigen zu wissen die Schranken verwehren, und sie haben dieses Amtes gründlich gewaltet. Der Fußschemel des Gottes ruhte auf goldenen Löwen; er trug ein Relief, das die attische Amazonomachie des Theseus darstellte, die uns an den Schildschmuck der Parthenos erinnert. Hier scheint auch die Künstlerinschrift des Phidias angebracht gewesen zu sein, die Pausanias »unter den Füßen des Gottes« las, und auch dieses sieht wie eine Reminiszenz an jenes Schildbild aus, das die Signatur des Meisters in so eigenartiger Form enthielt. Aber auch der Schmuck der Basis lenkt unsere Gedanken zu der Parthenos zurück. Wie dort die Geburt der Pandora, so war hier die der Aphrodite, im Beisein der olympischen Götter, in deren Reihe sie nun eintritt, dargestellt. Eros nahm die Auftauchende in Empfang, und ein vergoldetes Silberrelief aus Galaxidi im Louvre[1] bietet uns, in offenbarem Anschluß an diese Darstellung, die gleiche Szene, nur trat dort Peitho, ihre Herrin bekränzend, hinzu; und so haben wir uns das Zentrum der Darstellungen im Schema des »Dreifigurenreliefs« zu denken. Zu beiden Seiten waren je drei Götterpaare angeordnet. Zeus und Hera, Hephaistos, dessen Name im Text des Pausanias ausgefallen ist, neben ihm Charis, als Platzhalterin Aphroditens an der Seite des künftigen Gemahls, dann Hermes und Hestia, auf der anderen Seite Apollon und Artemis, Athena mit Herakles und Poseidon und Amphitrite, also eine ähnliche Redaktion der »zwölf Götter«, wie sie uns am Parthenonfries noch begegnen wird. Eingerahmt war die Darstellung einerseits durch den auf seinem Wagen heraufkommenden Helios und anderseits durch die auf ihrem Pferde (oder Maultier) herabreitende Selene. So wenig wir von der Pandorageburtsdarstellung an der Basis der Parthenos wissen,[2] die Lenormantsche Statuette hat uns, in noch kenntlichen Umrissen, die gleiche Umrahmung erhalten, und so lückenhaft uns auch die Darstellung der Athenageburt im Ostgiebel des Parthenon überliefert ist, der in der einen Giebelecke aufsteigende Helios, mit den auftauchenden Pferdeköpfen seines Gespannes, und die in der anderen Ecke auf ihrem Pferde herabsinkende Selene sind uns gerettet. Wie verschieden auch in dreifacher Variation das Thema der Göttergeburt durchgeführt gewesen sein mag, so ist es doch eine zum Nachdenken anreizende Tatsache, daß ihn dieses Thema so intensiv beschäftigt hat, das vielleicht mit den theologisch-philosophischen Problemen,

[1] Abgeb. Gaz. arch. 1879, Taf. 13. Röm. Mitt. VII (1892) S. 49.

[2] Die früher erwähnte Arbeit Adalbert Maiers hat den engen Zusammenhang der beiden Basisbilder glücklich klargelegt.

die im perikleischen Kreise Gegenstand eifriger Erwägung waren, in irgend welchem Zusammenhang stehen mag. Wirkt nicht gerade diese stets gleiche Umrahmung wie ein Bekenntnis einer neueren und tieferen Auffassung? Denn nur in diesem Wechsel der Zeiten ließ sich der Gedanke des zeitlos Ewigen künstlerisch symbolisieren. Eine kleine Reihe von Vasenbildern, die uns den Sonnenaufgang und das Versinken der Nacht in mythischer Fassung vorführen, bilden einen Nachklang dieses phidiasschen Themas, das dann noch weitere Wellenkreise auf diesem Kunstgebiete gezogen hat; aber die Übereinstimmung der beiden Basenreliefs mit der Giebelgruppe des Parthenon ist schon darum für uns wichtig, weil wir jetzt wissen, daß diese Giebelgruppen erst ausgeführt wurden, als Phidias seine undankbare Vaterstadt bereits verlassen hatte, und daß nun in ihrer Übereinstimmung die Gewähr zu liegen scheint, den Entwurf der Komposition dem Meister selbst zuzuschreiben. Und wenn wir vergeblich suchen, von seinem olympischen Zeusbilde eine Nachbildung zu erlangen, die etwa dem Werte der Lenormantschen Statuette für die Parthenos gleichkäme, so haben wir doch in der Götterversammlung des Parthenonfrieses einen thronenden Zeus seiner Art, ja vielleicht seiner Hand, dessen milde Hoheit uns von dem Geiste, der den olympischen Zeus beherrschte, mehr verrät, als alle Lobpreisungen, die sich auf das Zeugnis Homers, wie auf das des Gottes selber, beriefen.

Wir werden demnach Gelegenheit haben, auf diese Frage noch zurückzukommen, und wenden uns nun einer Schöpfung zu, die mit dem Zeusbilde durch jene Lieblingsinschrift, wie durch den gleichen Standort, untrennbar verbunden erscheint, der Siegerstatue des Pantarkes. Die Überlieferung hat auch hier Anlaß zu Meinungsverschiedenheiten gegeben, die wohl mit allzubreiter Gründlichkeit auseinandergesetzt wurden, namentlich als die Prozeßfrage ihren kritischen Höhepunkt erreicht hatte. Es kommen hier zunächst die Erwähnungen des Pausanias in Betracht. Im sechsten Buche, ziemlich im Beginne der Aufzählung der Siegeranathemen 4, 5 bemerkt er, er wolle auch des Bildes des Knaben gedenken, der um sein Haupt die Siegerbinde lege, und zwar um Phidias' selbst willen, und um dessen Größe in der Plastik, denn eine Porträtstatue von ihm sei außer dieser nicht bekannt. Damit zielt er deutlich auf das, was er im früheren Buche mit dem gleichen Ausdruck von der Figur auf dem vorderen Kanon des Zeusbildes gesagt hat, in der man die Ähnlichkeit mit Pantarkes, dem Liebling des Phidias und Knabensieger der 86. Olympiade, erkennen wollte. Es ist doch klar, daß eine solche Mutmaßung, sei sie nun Wahrheit oder Irrtum gewesen, doch nur entstehen konnte, wenn der bronzene, sich bekränzende Jüngling des Phidias eben Pantarkes war; und die Art, wie sich Pausanias ausdrückt, spricht so deutlich hierfür, als seine stilistische Manier ihm wünschenswert sein ließ. Zwei Kapitel später erwähnt er die Statue des

Knabensiegers Pantarkes, des Lieblings des Phidias, ohne Meisternamen, den er früher erwähnte, während der Name des Dargestellten dort zart verschleiert ward.

So ganz ungewohnt sind uns derlei Tricks unseres Exegeten doch nicht, um deshalb zu einer Scheidung der Pantarkesstatue von der des phidiasschen Anadumenos greifen zu müssen; aber das wichtigere ist es doch, daß uns ein olympisches Knabensiegerbild des Phidias im Schema des Anadumenos überliefert und damit die Möglichkeit gegeben ist, darnach in unserem Antikenvorrate zu suchen. Dieser phidiassche Anadumenos muß mit dem Diadumenos Polyklets in irgendwelchem Zusammenhange stehen, wie man denn einen solchen zwischen den Amazonenstatuen beider Meister durch eine Legende auch festgelegt hat. Welcher Art mag er sein? Der Erörterung dieser Frage werden wir uns schon derzeit kaum entziehen dürfen. Die Sage, die dem polykletischen Werke den Siegespreis erteilte, scheint auch auf die Konkurrenz der beiden Jünglingsstatuen passende Anwendung zu finden; denn während das durch eine Kaufsumme von hundert Talenten geadelte Werk Polyklets in zahlreichen, sich immer noch mehrenden Exemplaren, die zu einer bereits stattlichen Replikenreihe herangewachsen sind, seine volle Vertretung gefunden hat, steht der Diadumenos Farnese, der längst und jetzt wohl allgemein auf das olympische Siegerbild des Phidias zurückgeführt wird, noch als vereinsamter Zeuge desselben vor uns.[1] Dem hohen künstlerischen Werte der Konzeption tut das freilich keinen Eintrag; wir haben keinen Anlaß, das antike Werturteil, das sich im Mißverhältnis der Zahlen so drastisch ausspricht, zu dem unsrigen zu machen, vielleicht aber dann die Urschöpfung des Motivs auf Phidias zurückzuführen, der sie für gut genug fand, um sie am Zeusthrone zu wiederholen. Die bescheidene Größe der Figur hat nur Knabenmaß, doch sprechen die Schamhaare schon für den Beginn des Jünglingsalters. Der Knabe steht in ruhiger, fester Stellung, das linke Knie leicht eingebogen, das linke Bein nur wenig zurückgestellt, doch mit beiden Füßen voll auf dem Boden ruhend; wir sind dem gleichen Standmotiv an den Werken unseres Meisters bereits begegnet. Die Bildung des Leibes ist kräftig und doch schlank und leicht gegenüber dem wuchtigen, polykletischen Typus; der Kopf wendet sich ein wenig nach rechts, die gehobenen Arme (der linke fehlt) halten die um das Haupt gelegte Binde fest, um sie mit einem kräftigen Ruck zu verknoten. So schlicht und selbstverständlich uns das Motiv als bezeichnend für das Siegerbild vorkommen mag, es war doch eine künstlerische Tat es zu finden, die durch nichts so deutlich ins rechte Licht gestellt wird, als durch die Mißverständnisse, zu denen diese der zünftigen Gelehrsamkeit Anlaß gab.

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 509. Mahler, Polyklet, S. 71. Brunn-Bruckmann, Taf. 271. Bulle, Der schöne Mensch, Taf. 118.

Vor dem myronischen Siegerbild mit der Binde, das uns der Erbachsche und der capranesische Kopf vertreten, ist es gegenstandslos. Das Bild trug die Binde als fertigen Schmuck, und die Frage, wer sie ihm angelegt hat, wäre eine müßige. Es ist ein Diadematos und kein Diadumenos; anders hier und in der Folgezeit. Wissen wir doch, die Siegerbinde wurde vom Kampfrichter dem Sieger feierlich umgebunden; daß es in Wirklichkeit jemals anders war, darf man als undenkbar bezeichnen. Die Sorte von Naturwahrheit, der man derzeit mit dem Kinematographen auf den Leib rückt, war für die hellenischen Künstler noch unentdeckt. Sobald die Athletenplastik aus der Erstarrung des »Apollines«-Schemas zur Darstellung der Handlung übergeht, faßt sie diese als Aktivum. Die in ihrem Zweck liegende Beschränkung auf die Einzelfigur führt sie fast von selbst zur medialen Formung des Motivs und damit zu einer Quelle neuer künstlerischer Ideen, die das Gebiet reich befruchtet hat. Der Dornauszieher hat uns ein bezeichnendes Beispiel jenes Zuges zur medialen Form geboten; der myronische Sieger zeigt uns den Versuch, die Handlung durch ein zuständliches Perfektum zum Ausdruck zu bringen; der Diadumenos Farnese zeigt uns die Lösung eines großen Künstlers. Es soll die treffliche Weiterbildung, die sie durch die polykletische Statue erfahren hat, nicht verkannt werden; macht sie es uns doch verständlich, wie die originale Schöpfung von ihr in den Hintergrund gedrängt wurde, aber sie strahlt doch auch auf sie zurück. Nicht in der Schöpfung des Motivs allein liegt der künstlerische Wert der phidiasschen Gestalt. Ihr reizvoller Linienfluß, dem der Palmbaum des Kopisten Eintrag tut, ist weniger bewegt, es ist eine schlichte vornehme Schönheit, die in ihm lebt und die ihn als Bruder jener Jünglingsgestalten erkennen läßt, die sich zu dem stattlichen Zuge am Parthenonfries aneinanderreihen.

Das gleiche Schicksal, das den phidiasschen Diadumenos und seine Amazone verbindet, leitet uns nun zu dieser hinüber. Die auch aus der monumentalen Überlieferung hervortretende Tatsache des Sieges des polykletischen Typus über den des Phidias hat die Legende in die Gestalt einer Konkurrenz gekleidet, deren Ausgang der herodotischen Erzählung von der merkwürdigen Abstimmung der siegreichen Strategen nach der Schlacht von Salamis nachgebildet ist. Es waren zu der Konkurrenz für das Heiligtum der ephesischen Artemis ein paar Zelebritäten geladen, und zwar Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon; ein gewisser Kydon, den Plinius nach Kresilas setzt, hat als das mißverstandene Ethnikon des Kydoniaten nicht weiter gestört. Diese haben nun sämtlich für den ersten Preis ihrem eigenen Werk die Stimme gegeben, für den zweiten dieselben auf Polyklet vereinigt, wie jene Strategen auf Themistokles. Dieses Geschichtlein wird als völlig verbürgt in den »Meisterwerken« verteidigt, aber schon

ein alter Kritiker, dessen Name wohl unschwer zu erraten sein mag, hat sie als erfunden dargetan durch die einfache Bemerkung, diese Künstler hätten alle gar nicht gleichzeitig gelebt. Wie schlagend dieser Einwand war, hat uns freilich erst jüngst Mahlers glänzende Entdeckung über Phradmon gezeigt. Plinius hat in seiner naiven Weise von dieser Widerlegung Kunde genommen und sie verarbeitet, indem er die Künstler ahnungslos »laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti« genannt hat.[1] Für die besiegte Amazone des Phidias hat aber doch der feinste Kunstkenner Partei genommen. Er nennt sie mit der Lemnierin in einem Atem als die schönste der phidiasschen Schöpfungen, und gibt zugleich das Motiv an, indem er sie als die sich auf den Speer stützende bezeichnet. Wir sind dadurch in die Lage gekommen, in dem Heere der uns erhaltenen Amazonenstatuen die wenigen, uns von der phidiasschen Amazone zeugenden Monumente zu erkennen.

Dazu ward uns vor allem eine Gemme aus der Sammlung Natter behilflich, die uns die richtige Ergänzung des sog. Matteischen Amazonentypus gezeigt hat. Die hochgehobene Rechte stemmt die Lanze auf den Boden und stützt sich auf sie als die Springstange, um sich aufs Pferd zu schwingen.[2] Leider hat uns keines der fünf erhaltenen statuarischen Repliken den Kopf bewahrt. Es war ein Irrtum von Michaelis, den Kopf der Petworther Statue für zugehörig zu halten;[3] aus dem Gemmenbilde ist nichts weiter zu entnehmen, als daß er leicht nach links gewendet und geneigt war. Und gerade dieser Kopf war es, der Lukians Entzücken hervorgerufen hat; wir dürfen also die Hoffnung, daß er uns noch beschieden werden mag, nicht aufgeben. Bis dahin aber ist es vor allem das Motiv und seine glänzende Durchführung, die unsere Bewunderung hervorrufen. Um den linken Fußknöchel schlingt sich der Sporenriemen, der die Reiterin charakterisiert. Die kavalleristische Auffassung der Amazonen ist in dem Athen der mikonischen Wandgemälde fast selbstverständlich gewesen, aber es ist doch für unseren Meister ganz charakteristisch, daß das Pferd, auf welches sie sich schwingen will, fehlt. Es ist der Standpunkt der absoluten Plastik, den er vertritt. Gerade das Motiv ist es gewesen, das Polyklets Gegenbild geändert hat, und doch hat er sein Meisterwerk der verwundeten Amazone direkt unter dem Banne des phidiasschen geschaffen; aber gerade diese Übersetzung von Dur in Moll hat nicht ganz ohne Unrecht einen ungeheuren Widerhall gefunden. Fassen wir die phidiassche Schöpfung ausschließlich ins Auge, so meinen wir in dem gewählten Motiv, das eine

[1] Mahler, a. a. O., S. 99 ff.

[2] Michaelis, Jahrb. I (1886), S. 19 ff. Neue Abbildungen Brunn-Bruckmann Taf. 350. Bulle, Taf. 102. Kunstgesch. in Bildern, I, 52, 7.

[3] Vgl. Arch. Anz. 1890, S. 164.

blitzschnelle Bewegung im Stadium des Beginnes darstellt, den Einfluß Myrons deutlich zu spüren. »Sie steht schlecht«, kann man Künstler von ihr sagen hören, ein Wort, das sich durch die Erkenntnis der Komposition in ein starkes Lob verwandelt, denn ihre Ponderation zeigt eine kaum merkliche Änderung der für unseren Meister so charakteristischen, und doch verrät der Torso die starke Spannung deutlich genug. Aber sehr tief ist der myronische Einfluß nicht gegangen und eine anders gestaltete Individualität hat ihn gründlich umgeformt.

Der Rhythmus der Gestalt ist trotz des hochgreifenden rechten Oberarms ein geschlossener, der an den des Anadumenos erinnert; auf die charakteristische Behandlung des für die Reiterin so passenden gegürteten Gewandes, das die linke Brust freiläßt, eine Art »weiblicher Exomis«, haben wir bei dem Torso Medici hingewiesen. Der äußere Anlaß, der dieses Amazonenbild hervorgerufen, bleibt nach der Verwerfung der ephesischen Legende ebenso unbezeugt, wie der ursprüngliche Aufstellungsort desselben. Man tut der Fassung, in der sie uns Plinius überliefert, viel zu viel Ehre an, wenn man meint, ihr Ausgangspunkt wäre eine Reihe von vier Amazonenstatuen gewesen, die nebeneinander im ephesischen Heiligtume aufgereiht waren. Wie seltsam diese Vorstellung ist, die die Analogie nur in unseren Abgußsammlungen finden wird, sie hat doch nicht gehindert, selbst dem Problem der Anordnung dieser vier »ephesischen« Statuen nachzugehen und zu finden, sie wären merkwürdigerweise gerade in derselben Reihenfolge am besten zu placieren, die die Preisabstufung bei Plinius anzeigte.[1]

Indes es steckt doch noch eine zweite plinianische Dummheit in dem Bericht. Er hat aus der echten und rechten Konkurrenzlegende eine Art zahmes Parisurteil gemacht, und hat dabei wesentlich nichts anderes getan, als den Weg, den jene nahm, in aller Einfalt zurückzugehen. Der Ausgangspunkt jener Legende setzt nur ein Amazonenbild in Ephesus voraus, dieses ist das siegreiche, also das polykletische gewesen, die anderen minder berühmten, aber doch allbekannten, standen nach der Auffassung der Legende nur darum anderswo, weil sie in diesem Kampfe die Besiegten waren. Die monumentale Überlieferung kommt dieser Erkenntnis kräftig zu Hilfe. Für die Amazonensage, wie sie an der Stiftungslegende des ephesischen Heiligtumes haftete, war der Typus der Verwundeten wie geschaffen,[2] und sicherlich ist gerade hierin der Grund zur meisterlichen Umschöpfung Polyklets gelegen.

[1] Meisterwerke, S. 303.

[2] Das erklärt genügend den Fund eines Amazonenreliefbildes in Ephesos, das den fälschlich Polyklet zugeschriebenen Typus wiederholt. R. v. Schneider, Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos, Nr. 28.

Wie völlig ungeeignet hierfür gerade das Motiv der phidiasschen war, braucht kaum eines Hinweises, wohl aber auch, wie wenig der attische Meister in die Ferne schweifen mußte, um Gelegenheit zur Verherrlichung der Amazonomachie zu finden, die ihm ein geläufiges Thema gewesen ist. Galt es einmal diese attische Sage in dem Standbild einer Amazone zu versinnlichen, dann ließ sich wohl keine glücklichere Lösung denken, als sie diese Reiterin zu Fuß geboten hat. Für das persönliche Zusammentreffen der beiden Heroen der Plastik, falls wir ein solches annehmen wollen, müssen wir uns wohl nach einem anderen Schauplatz umsehen, nur Polyklets attischer Aufenthalt steht glücklicherweise außer Frage. Die frühere Forschung hat den unverkennbaren Zusammenhang beider mit ihrer Abkunft aus dem gleichen Meisteratelier erklären zu können vermeint. Nun nachdem sich diese Hypothese als falsch erwiesen hat, zeigt sich für seine Erklärung ein sicherer Weg. Vergegenwärtigen wir uns die übergewaltige Summe der Kunstschöpfungen, die die Augen von ganz Hellas damals auf Athen richten mußte, so werden wir es als etwas einfach Selbstverständliches ansehen müssen, daß auch die Meister des nahen Sikyon den bequemen Zugang zu diesen Schätzen gefunden haben werden. Von Polyklets attischem Aufenthalt erfahren wir nicht bloß durch die vielleicht trügerische Stelle im Eingang des platonischen Protagoras, wo seine Söhne (wir haben vorgezogen die Söhne Polygnots anzunehmen) als Kameraden der Söhne des Perikles erscheinen, sondern in zuverlässiger Art durch das in den Memoiren Xenophons überlieferte Gespräch des Sokrates mit dem Athletenbildhauer Kleiton, in dem wir Polyklet mit voller Sicherheit erkennen können.[1] Es bleibt nur fraglich, ob Polyklet damals Phidias noch in Athen antraf, oder ob sein Aufenthalt nach dessen Flucht fällt. Indessen polykletische Einwirkungen sind in phidiasschen Werken nicht nachweisbar, wohl aber tritt sein Einfluß in dessen nächster Umgebung überraschend zutage. Wir haben in der Athena Hope bereits eine starke Probe davon gehabt. Ist Studniczkas Vermutung, in dieser die Athena Hygieia des Pyrrhos zu erkennen, richtig, so spricht die größere Wahrscheinlichkeit dafür, seinen Aufenthalt nach jenem Ereignis zu datieren.

Mit der Amazone unseres Meisters haben wir den relativ festen Boden seiner in der literarischen Überlieferung bezeugten und nach ihrer Anleitung mit mehr oder minder Sicherheit wiedergefundenen Werke zu Ende beschritten, und die Frage, ob wir unter dem herrenlosen Gute der monumentalen Überlieferung aus stilistischen Anzeichen ihnen weitere anreihen können, tritt in ihr Recht. Wir haben sie schon früher durch die Heranziehung des Thermenapollo und der Dresdener Athena Hephaistaia bejaht,

[1] Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. VII (1883) S. 75 f.

aber von der Liste, die uns Furtwänglers Meisterwerke zur Verfügung stellen, werden wir auch diesmal nur sparsamen Gebrauch machen.

Eine Aresstatue im Hof des Palazzo Borghese, deren genauere Kenntnis wir Furtwängler verdanken,[1] scheint die Züge phidiasscher Abstammung noch erkennen zu lassen. Sie ist von kolossalen Dimensionen, doch leider schlecht erhalten; der ganze Unterkörper ist modern, aber der Kopf sitzt ungebrochen auf dem Torso. Seine energische Wendung nach der Linken, das über diese Schulter geworfene Gewandstück, der Schwertgurt und die leere Scheide, wie die Bewegung der Arme rufen den Münchener Diomedes so bestimmt in Erinnerung, daß ein Zusammenhang zwischen beiden Werken kaum zweifelhaft sein kann; und da der Kopftypus beider nach verschiedenen Richtungen hinweist, so läßt sich die Frage, welcher von beiden Meistern der abhängige sein mag, ziemlich zuversichtlich zugunsten der Priorität des Meisters der Aresstatue beantworten. Die schlichtere, großzügige Art spricht deutlich hierfür, und wenn die vorgetragene Vermutung über den Schöpfer des Diomedes richtig sein sollte, so fände dieses Verhältnis seine einfachste Erklärung. Leider hat sich bis jetzt keine Kopie gefunden, die uns die Umrisse der Gestalt wiedergeben würde, aber Wiederholungen des Kopftypus haben sich erhalten in dem einer lateranensischen Statue aufgesetzten Kopfe, in einem Pariser Areskopfe und einem Kopfe der Sammlung Torlonia. Sie zeigen wohl in Einzelheiten manches Verschiedene, aber sie als Variationen zu fassen, liegt kein Grund vor; der kolossale Maßstab des Originales erklärt dies zur Genüge, und es ist kaum gerechtfertigt, das Pariser Exemplar als das allein getreue voranzustellen. Furtwänglers Annahme, daß dies Werk mit Phidias und der Parthenos eng zusammen gehöre und aus dem Kreise des Meisters hervorgegangen sein müsse, ist zutreffend, wenn auch seine weitere Annahme, daß es jünger sein müsse als die Parthenos, bereits über die Linie des Beweisbaren hinausgeht. Völlig überzeugend hat Pollak die geschwisterliche Ähnlichkeit in den Köpfen des Ares und der Parthenos dargelegt,[2] die sich von den physiognomischen Einzelheiten bis auf den Helmschmuck und die Helmzier und die aufsteigenden Greifen der Wangenklappen erstreckt, und wenn er auch vorsichtig noch von der Werkstatt des Phidias spricht, statt den Meister selbst bei seinem rechten Namen zu nennen, so mag das in dem Schweigen der literarischen Überlieferung seinen Grund haben. Aber der aus den Repliken hervorleuchtende Ruhm dieses Ares berechtigt uns schon etwas zuversichtlicher aufzutreten, und fast scheint es auch, als ob jenes Schweigen doch kein völliges gewesen sei. Plinius berichtet im

[1] A. a. O., S. 126 Fig. 24. Brunn-Bruckmann, Taf. 335.

[2] Jahreshefte IV (1901) S. 150.

Erzbildnerbuche 54, Catullus habe beim Tempel der »Fortuna huiusce diei« zwei bekleidete Bronzestatuen des Phidias aufgestellt, »et alterum colossicon nudum«. Diese Gegenüberstellung wird allgemein damit erklärt, die beiden signa palliata hätten eine Gruppe gebildet, und es wäre für uns gewiß nicht weiter schwierig eine diesen Anforderungen entsprechende Nennung vorzunehmen. Doch der nackte Koloß in Rom? Jedenfalls hat unsere Aresstatue einen starken Anspruch darauf, eine Kopie dieses Werkes zu sein, und der »phidiassche« Dioskur vom Monte Cavallo wird die Geltendmachung desselben kaum mehr hindern. Wenn wir nun diesem sicheren phidiasschen Werk weitere anreihen wollen, so müssen wir diese notwendigerweise in derselben Sphäre suchen; denn die Worte des Pausanias vom Anadumenos, als dem einzigen Porträt des Meisters, sind gewiß nicht der Ausdruck seiner persönlichen Meinung, sondern das Ergebnis wissenschaftlicher Forschung, gegen welche die Zuteilungen Furtwänglers nicht mehr ins Gewicht fallen.

Eines der künstlerisch bedeutsamsten Götterbilder dieser Zeit, der Hermes Ludovisi, verlangt hier eine eingehende Beachtung, zumal, abgesehen von der Frage nach dem Urheber, seine nahen Beziehungen zur phidiasschen Kunst deutlich hervortreten.[1] Das Original der Statue war ein hochberühmtes Werk, dafür spricht die stattliche Replikenliste und vor allem die Umbildung, die der Meister Kleomenes, Sohn des Kleomenes, in der Pariser »Germanicusstatue« vornahm; aber seinen Ruhm hat es vollauf verdient, denn es gehört doch zu den größten Leistungen dieser großen Zeit, und sein Anspruch auf einen klangvollen Künstlernamen steht fest, ein immerhin wesentlicher Milderungsgrund für die geradezu unglaublich phantastischen Zuteilungen, die wir hier schweigend übergehen wollen. Das ludovisische Exemplar ist trefflich erhalten, nur die Ergänzung des vom Körper abgestreckten rechten Armes stört die geschlossene Linienführung, die wir an dem Bronzeoriginal, nach dem Zeugnis des Kleomenes, vorauszusetzen haben.

Der Gott ist als Redner dargestellt. Er steht fest auf beiden Füßen, das Haupt mit der Flügelkappe leicht gesenkt, den Blick zum Boden geheftet, wie um die Gedanken, denen er Ausdruck zu geben hat, festzuhalten; die erhobene Linke gestikuliert demonstrierend, ganz wie der Hermes auf der Satyrvase des Brygos, der den täppischen Unholden die Strafpredigt hält. Statt des in die Linke ergänzten Beutels hielt der Gott den Heroldstab, und ein Stück desselben hat sich auch im Innern der Hand erhalten. Er war gesenkt, während wir erwarten möchten, er wäre nach oben gerichtet gewesen und hätte das Gewand, »welches jetzt in wunder-

[1] Helbig, Führer II, ², Nr. 915. Einzelvkf. zu Nr. 270/71, 1103/4, 1127. Brunn-Bruckmann, Taf. 413. Der Pariser »Germanikus«, Friederichs-Wolters 1630. Brunn-Bruckmann, Taf. 69.

licher Weise wie angeklebt« erscheint, festgehalten. Anderseits hat man in dem »herabgleitenden Gewande« ein Motiv sehen wollen, das den Eindruck der Konzentration des Redners steigern soll, und den Meister getadelt, der es nicht verstanden hat, »die Schwierigkeiten, welche die plastische Fixierung eines in Bewegung begriffenen Gegenstandes mit sich bringt, zu überwinden«. Das sind offenbare Mißverständnisse; diese Vorwürfe treffen das Werk des Germanicus und lassen sich von da nicht einfach auf den ludovisischen Hermes übertragen. Wie hier das über den linken Arm geworfene Gewandstück zu liegen kommt, bleibt es bei ruhiger Haltung der Gestalt, zumal es seitlich angedrückt wird. Doch wie labil seine Lage ist, zeigt eben jene Germanicusstatue: eine kleine Änderung der wirkungsvoll umgearbeiteten Draperie und das Gewand kommt ins Gleiten. Aber dem Meister des fünften Jahrhunderts solches Raffinement anzudichten, bleibt vergebene Mühe. Die Tendenz seiner Gewandanordnung ist genau die umgekehrte, sie soll das gewohnte Standmotiv recht deutlich als ein festes und sicheres bezeichnen, und daß er dabei den Anlaß erkannte, statt eines zusammengefalteten Tuches ein Stück Drapierung zu bieten, das in dieser Zeit seinesgleichen nicht hat, sich aber hier von selbst zu ergeben scheint, zeigt den großen Künstler.

Graef hat zuerst diesen Hermes Phidias zugeschrieben.[1] Die als phidiasisch besonders hervorgehobenen Elemente, die formale Darstellung des Körpers, die eigenartige Stellung und Proportion (kurze Unterschenkel), erkennt auch Amelung,[2] doch hat er auch auf Beziehungen zur myronischen Kunst hingewiesen. Gewiß ist Myrons Einfluß, namentlich im Kopftypus, unverkennbar und der Vergleich mit dem Diskobolkopf zeigt weitgehende Übereinstimmung, doch betont Amelung mit Recht, daß diese nicht so weit reichen, um den Hermes für myronisch in Anspruch zu nehmen, es sei vielmehr hier alles freier behandelt und weiter entwickelt. Was für den Kopftypus gilt, darf man auch auf die Gesamtkonzeption anwenden. Auch diese ist wie mit einem Tropfen myronischen Öles gesalbt und doch von anderem Geiste erfüllt. Aber seine kunstgeschichtliche Stellung ist doch nicht damit bestimmt, daß man ihn in »den Kreis der attischen Werke des Phidias und des Myron aus dem dritten Viertel des fünften Jahrhunderts« zuweist. Die läßt sich nicht als Summe aus den einzelnen Posten zusammenrechnen. Hier tritt kein Kompositum, sondern eine große Individualität zutage. Und überdies haben wir am Idolino wie am Diomedes gesehen, wie die Kreuzungsprodukte myronischer und phidiasscher Art aussehen, und von diesen scheidet sich der Hermes Ludovisi gründlich.

[1] Aus der Anomia, S. 69.

[2] Zu Einzelvkf. Nr. 1127.

Wenn Graef seine zuversichtliche Zuteilung an Phidias unter Außerachtlassung der myronischen Elemente vollzogen hat, so werden wir in diesen ein absolutes Hindernis kaum erblicken können. Auch der Neapler Athenakopf, dessen stilistische Übereinstimmung ihn zu dieser bestimmt hat, zeigt solche, die seiner Identifizierung mit der Parthenos in den Weg traten und in die Jugendzeit des Meisters wiesen. Uns hat neben dieser zunächst die Behandlung des Thermenapollo und dann die der Amazone unseres Meisters Gelegenheit gegeben, ein Problem zu berühren, in dessen Erkenntnis uns der Kolossal-Ares vom Palazzo Borghese einen Schritt weiter geführt hat. In jene Reihe früherer Werke des Phidias fügt sich der Hermes Ludovisi überraschend leicht ein. Sie bietet uns einen Einblick in den Werdegang des Meisters, auf den die grandiosen Leistungen seines älteren Kunstgenossen tiefen Eindruck gemacht haben müssen. Seine volle Ebenbürtigkeit aber zeigt sich in der Art, wie er diesen Einfluß zu eigenem Gute wandelt, und es ist nur die Fortsetzung desselben Prozesses, wenn wir Myrons Nachfolger in die Bahnen geraten sehen, die ihnen seine Schöpfungen aufzwangen.

Wir glauben noch ein Werk hier an seine rechte Stelle setzen zu können, von welchem wir allerdings nur ein bisher vereinzeltes Stück besitzen, den Herakleskopf des Berliner Museums, Nr. 188, den Furtwängler auf Taf. VIII seiner Meisterwerke veröffentlicht hat. Der Kopf ist einer modernen Büste aufgesetzt; er war leicht nach seiner Rechten gewendet; er ist jugendlich und von strenger Formenschönheit. Furtwängler sucht ihn in Zusammenhang mit dem Kopf auf der Pallas Albani und anderen Monumenten zu bringen, deren stilistische Ähnlichkeit dem Nachprüfenden verborgen bleibt; indes erinnert schon die Lockenbehandlung des Schläfenhaares an den Hermes Ludovisi, dem dieser Kopf auch sonst ganz nahe steht. Freilich zeigt er eine Weiterentwicklung des Typus, diese aber weist direkt in die Richtung des Kopfes vom Ares Borghese und seiner Verwandten. Es liegt also, wenn uns nicht alles täuscht, in diesem Heraklestypus ein Monument vor, das uns den Übergang von jener älteren Serie phidiasscher Werke zu denen seiner Glanzzeit anschaulich vermittelt.

Drittes Kapitel

Der Parthenon

Die Aufgabe der Würdigung des großen Meisters Phidias ist nicht damit zu erledigen, daß wir von seinen einzelnen Schöpfungen, so viel als es eben möglich ist, zurückzugewinnen versuchen und dann diese in eine erträgliche Ordnung zu bringen uns bemühen. Der Einzug der »Elgin marbles« in das British Museum im Jahre 1800, dem wir die erste, überwältigend große Entdeckung von der Herrlichkeit der attischen Kunst des perikleischen Zeitalters verdanken, hatte, so schien es, Phidias der Gegenwart persönlich so nahe gebracht, daß Goethe die Forderung aufstellen konnte: »Jeder deutsche Bildhauer sollte in den Stand gesetzt werden, bei Phidias in die Schule zu gehen.« Und wenn man nun, zum weiteren Verständnis des Meisters, das dringende Bedürfnis empfand, auch die Giebelskulpturen vom Zeustempel zu Olympia den »Elgin marbles« anreihen zu können, so hat doch die Enttäuschung, die die Skulpturen brachten, zu der Erkenntnis geführt, das Problem, das sie bieten, liege so einfach nicht, als es zunächst den Anschein hatte. Aber die Überlieferung berichtet zu bestimmt von dem weitgreifenden Einfluß, den Phidias auf das gesamte staatliche Kunstschaffen des perikleischen Athens ausgeübt hatte, als daß man an diesem Problem hier vorbeigehen dürfte. Der ideale Mittelpunkt desselben bleibt der Parthenon, und seine Erbauung bedeutet auch ein wichtiges Ereignis in der Geschichte der hellenischen Architektur. Wohl wissen wir den Namen des Baumeisters, und neben den Ruinen des Parthenon sind auch die des eleusinischen Heiligtums, wie des Apollotempels zu Phigalia, Zeugen der hohen Bedeutung des Iktinos, aber die Geschichte dieses seines Hauptwerkes ist derzeit weit eingehender erforscht, als sie es damals war, als sie der erste, hochverdiente deutsche Monograph schrieb.[1] Freilich können

[1] Adolf Michaelis, Der Parthenon, Tafelband und Textband, 1871. Eine neue Gesamtausgabe des plastischen Schmuckes durch S. A. Murray, The sculptures of the Parthenon, 1903. Eine gute Auswahl Brunn-Bruckmann, Taf. 106—115, 181—196, 368. Das Verzeichnis der Bildwerke und Literaturangaben, A. H. Smith, Cat. of sculpt. in the British Museum I, Nr. 303 ff.

wir uns hier nur auf die Kenntnisnahme der für unsern Zweck unerläßlichsten Tatsachen beschränken. Das Straßburger Fragment einer Atthis hat uns gelehrt, daß im Jahre 457/6 ein Generalplan für die Neuerrichtung der Bauwerke der Akropolis aufgestellt wurde.[1] Fragmente der Bauinschrift des Parthenon[2] lassen den Beginn des Baues in das Jahr 447 ansetzen, der in neun Jahren bis zur Enthüllung des phidiasschen Götterbildes gedieh, während seine Fertigstellung erst in das Jahr 432 fiel. Aber immer klarer tritt die Tatsache hervor, daß eine einheitliche Idee die ganze Pracht des Parthenon, der Propyläen des Erechtheion wie des Niketempels, deren Ruinen noch zu einem malerischen Gesamtbild zusammenstimmen, ins Leben gerufen hat. Die volle Ausführung hat freilich weder Perikles noch Phidias erlebt, doch fraglos waren es diese beiden Großen, der Staatslenker und sein künstlerischer Generalstabschef, deren einträchtigem Zusammenwirken wir die Initiative wie den Erfolg des politisch wie künstlerisch gleich großzügigen Gedankens zuzuschreiben haben.

In die monumentale Vorgeschichte des perikleischen Parthenonbaues haben Dörpfelds grundlegende Untersuchungen, deren wir schon früher gedachten, überraschende Einsicht geboten.[3] Der von Ludwig Roß 1835 unter dem damals zuerst freigelegten Unterbau des Parthenon entdeckte ältere Bau ist jetzt nach langem Hin- und Herschwanken als vorpersisch erwiesen. In welchem Stadium ihn der Perserbrand unterbrach, davon war bereits die Rede. Von da ab lag er, bis der Iktinossche Plan des Parthenon, unter dem dessen Unterbau verschwand, in Angriff genommen wurde, als Ruine; erst die Vollendung der Themistokleischen und Kimonischen Festungsbauten der Akropolis, der Stadt und des Piräus, gaben den Anlaß, an die Neuerrichtung der Tempel zu denken, und die Übertragung des Bundesschatzes (450) nach Athen gab die reichen Mittel. Die Zwischenpause einer ganzen Generation läßt es nur natürlich erscheinen, daß es keinesfalls die Absicht des neuen Architekten wie seiner Auftraggeber war, den neuen Bau im Sinne des alten Planes erstehen zu lassen; aber das gesteigerte attische Selbstgefühl machte sich doch in etwas feinerer Weise geltend, als es eine Steigerung der Dimensionen gewesen wäre. Gerade in diesem Punkte zeigen beide Baupläne eine starke Übereinstimmung. Auch der ältere Parthenon hatte ein Peripteraltempel, mit acht Säulen Front, wie der

---

[1] Bruno Keil, Anonymus Argentinensis 1902, S. 77 ff. Der Abänderungsvorschlag von Foucart, Rev. de Philologie, XXVII (1903), S. 1 ff., der das Datum von 469/8 für den Beginn des Parthenonbaues erschließen will, das er auf den älteren Parthenon bezog, ist mittlerweile durch Dörpfelds Entdeckung als unmöglich erwiesen worden.

[2] Ulr. Köhler, Ath. Mitt. IV (1879), S. 33 ff. Jahn-Michaelis, Arx Athenarum², App. epigr., Nr. 10.

[3] Bd. I S. 320 ff. Ath. Mitt. XXVII (1902) S. 379 ff.

ausgeführte, werden sollen. Er würde diesen sogar an den Langseiten um zwei Säulen jederseits übertroffen haben, da er, statt deren 17, 19 haben sollte. Und auch die Abmessungen der Innenräume sind so grundverschieden nicht. Der im neuen Bau verwirklichte Gedanke, den alten Hekatompedon darin so aufzunehmen, daß die 100 Fuß lange Cella dem Längenmaß jenes ganzen Tempels entsprach, war auch schon im älteren Plane vorgesehen, und auch die Länge des Opisthodomos wird ungefähr die gleiche gewesen sein; ein wesentlicher Unterschied tritt nur in den Breitedimensionen hervor. Um diese Verbreiterung zu erreichen, ohne das Fundament beträchtlich zu erweitern, mußte die neue Tempelachse nach Norden verschoben werden, und die Ringhalle ward an den Langseiten so nahe an die Cella herangerückt, daß man ohne zwingenden Grund dieses Verhältnis kaum gewählt haben dürfte. »Dieser Grund kann kaum etwas anderes gewesen sein, als die Absicht, ein ganz ungewöhnlich großes Kultbild in der Cella aufzustellen. Die letztere mußte so breit als möglich gemacht werden, damit das gewaltige Gold-Elfenbein-Bild, welches etwa achtfache Lebensgröße hatte, zu dem Innenraum auch nur einigermaßen paßte.« Diese merkwürdige Tatsache, daß der von Phidias entworfene Plan zur Parthenos die gründliche Umgestaltung des älteren Bauplanes bedingte, klingt nicht bloß wie eine Illustration zu dem plutarchischen Bericht von Phidias' Ausnahmestellung auch den berühmten Architekten des perikleischen Kreises gegenüber; der Bericht würde sich wohl am besten erklären, wenn von jener Entscheidung noch Kunde erhalten war, und da die Schrift des Karpion und Iktinos über den Parthenon vorhanden war, so wird sie wohl die letzte Quelle jener Nachricht gewesen sein, deren Wortlaut so bestimmt auf ein Architektenbuch hinweist. Das Resultat dieser Forderung war aber auch nach dieser Richtung ein zufriedenstellendes. Der langgezogene, archaisch-dorische Tempel wich einem gedrungenen Typus, der einen ästhetischen Fortschritt bedeutete; aber die Erfahrung lehrt uns doch, daß Fortschritte auf architektonischem Gebiete allezeit im Anpassen an neu hervortretende Bedürfnisse errungen zu werden pflegen, und weit seltener theoretisch-ästhetischen Ideen ihren Ursprung verdanken. Von jener erwähnten Schrift über den Parthenon besitzen wir weiter nichts als die Angabe des Vitruvs in der Einleitung zum siebenten Buche, wo er unter den alten Schriftstellern über Architektur, die er benutzt haben will, auch ein Buch von Karpion und Iktinos über den dorischen Athenatempel auf der Burg von Athen erwähnt. Iktinos wird uns vielfach als der Erbauer des Parthenon genannt; er galt als einer der größten aller hellenischen Architekten, und Kallikrates, den ihm Plutarch als Mitarbeiter gibt, der die Ausführung der langen Mauern übernahm, ist uns jetzt durch die Inschrift über dem Niketempel deutlicher hervorgetreten. Indes am Parthenon wird dessen Tätig-

keit keine leitende gewesen sein, und die Frage, welchen Anteil Karpion an diesem Bau hatte, scheint sich bei dem Umstand, daß wir von diesem Meister sonst gar nichts wissen, nicht beantworten zu lassen; und doch reizt die Erwähnung des Buchtitels dazu, ihn als eine Hauptfigur beim Parthenonbau uns vorzustellen. Wir werden uns dieses Buch ganz in der Art vorstellen müssen, wie die altionischen Architektenbücher und die Schrift Philons über die Hoplotheke, zu der uns die große Inschrift eine authentische Erläuterung bietet. Es war nicht viel anderes, als die Edition des Bauplanes und der Baubericht. Ohne eine schriftliche Aufzeichnung kann aber auch nicht an den Bau des älteren Parthenon geschritten worden sein, und an diese anzuknüpfen, falls sie, wie wir voraussetzen dürfen, damals noch vorhanden war, mußte dem Meister des neuen Baues naheliegen. Seine Intentionen ließen sich gar nicht literarisch darlegen, ohne die Angabe der Gründe, warum die Baulinie geändert und Zusatzfundamente errichtet wurden. Diese Erkenntnis ergibt sich mit Notwendigkeit aus der Klarlegung des baulichen Sachverhaltes und liefert wohl auch die Lösung, wie Karpion in das Parthenonbuch hineingekommen sein mag. Wir haben in ihm den Architekten des älteren Baues zu erkennen, und vielleicht dürften wir mit besserem Rechte versuchen, diesen, den man lange Zeit irrig als den kimonischen Parthenon benannt hat, als den karpionischen zu bezeichnen. Der Bau des Iktinos, der den älteren verschwinden ließ, wirkt noch in dem traurigen Zustand, in den ihn all das Ungemach der folgenden Jahrhunderte gebracht hat, als herrliches Juwel hellenischer Architektur; wenn wir nun auch die Großartigkeit des Entwurfes nicht mehr als seine Erfindung preisen dürfen, so verrät doch die Umgestaltung, die er vollzog, einen Künstler von feinstem Geschmack, der auch in den strengen Formen des kanonischen dorischen Stiles seine attische Beweglichkeit nicht einbüßen konnte. Die notwendige Verbreiterung der Cella führte nicht zu einer gleichen Erweiterung des Grundrisses. Diese ward durch das Heranrücken der Seitenflügel der Ringhalle so weit ausgeglichen, daß der neue Bau um nur einen Fuß über den älteren hinausging, dagegen wurde seine Länge um mehr als sechs Meter verkürzt.

Diese Verkürzung scheint eine Änderung in der Grundrißdisposition bedingt zu haben, eine technische Notwendigkeit lag für sie nicht vor, aber sie hat dem Meister dazu gedient, Breiten- und Längenmaß des Tempels in das harmonische Verhältnis von 4 : 9 zu bringen. Er bestand gänzlich aus pentelischem Marmor, doch auch darin werden wir seinem Vorgänger gegenüber keine Neuerung sehen; nur der Reichtum des plastischen Schmuckes, der ihn vor allen Tempeln der Antike auszeichnet, war es sicherlich, denn gerade hier hat sich der bestimmende Einfluß des Phidias nicht bloß im Innern Geltung verschafft. Die Ringhalle zeigt die drei ver-

schiedenen Jochweiten des klassischen Dorismus; an den Seitenflügeln sind die Säulen enger gestellt als in der weiter vortretenden Vorder- und Hinterhalle, aber da diese eine Verdoppelung in der sechssäuligen Front des Pronaos und Opisthodomos besitzen, so wird dadurch ihre architektonische Bedeutsamkeit schärfer hervorgehoben. Die Eckjoche sind zur Lösung des Triglyphenkonfliktes schmäler gebildet. Diese einfache Kontraktion wird von einer leisen Betonung der Ecksäulen begleitet, die ein ganz geringes höher und stärker sind als die übrigen. Sämtliche Säulen des Baues sind nur ein wenig nach innen geneigt, ihre Schwellung wie Verjüngung zeigen den älteren dorischen Bauten gegenüber eine vornehme Mäßigung, die sich auch in der Kapitellbildung fortsetzt. Auch jene durchgehende Abweichung von der Geraden, die sog. Kurvatur der Horizontalen, die schon im älteren Baue vollständig durchgeführt erscheint, ist zwar am Parthenon zuerst entdeckt worden, ward aber auch hier den Geraden gegenüber gemildert. Doch gehört auch sie zu den Kennzeichen des kanonischen dorischen Stiles. Fast will es scheinen, als ob Sizilien und der Westen, dem wir eine so bedeutende Anzahl der erhaltenen dorischen Tempel verdanken, an jener Entwicklung des dorischen Stiles die führende Rolle übernommen haben; und dennoch, so sehr die sizilische Tyrannis und der mächtige volkswirtschaftliche Aufschwung die Bautätigkeit gefördert haben, so wird es doch nicht recht wahrscheinlich, daß dem so gewesen sei. Die kanonisch dorischen Bauten dort sind sämtlich jünger als der Parthenon, und wenn wir an den Metopen des jüngeren selinuntischen Tempels wie an der Statue aus Girgenti den Einfluß attischer Kunst in Sizilien klar erkennen konnten, so wird dieser kaum auf die Plastik allein beschränkt sein, wenn auch die Architekten Einheimische gewesen sein werden. Und wenn man alle jene Abweichungen von der starren Symmetrie als eurhythmische in Zusammenhang mit den Ideen der in Großgriechenland tätigen Philosophenschulen bringen wollte,[1] so hat uns die Behandlung des Meisters Pythagoras den Gedanken an einen solchen Zusammenhang bereits nahegelegt. Nur glauben wir nicht, daß er gerade für dieses Problem lichtbringend sei, zumal seine Entstehung in der Heimat des ionischen Stiles und in der dortigen engen Familienverbindung von Denkern und Künstlern zu suchen ist.

An den bestimmenden Einfluß Athens auf die kanonische Ausgestaltung des dorischen Baustils läßt schon die gleiche und gleichzeitige Attisierung des ionischen Stils denken. Wir sehen den Versuch, den dorischen und ionischen Stil zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen, hier zum ersten Male auftreten, und zwar in der reinen Form, die diesem Baugedanken eine ungeheure Tragweite verlieh. Deutlicher als der Parthenon des Iktinos zeigt

[1] Koldewey u. Puchstein, Die griech. Tempel, S. 205.

uns sein Apollotempel zu Phigalia mit den ionischen Halbsäulen im Inneren, daß er wie sein hervorragender Genosse Mnesikles an dem Prachtbau der Propyläen diese Verbindung in gleicher Weise vollzogen, indem sie die ionische Ordnung für die intimere Wirkung des Innenraumes, die dorische für die würdevolle des Äußeren zur Anwendung brachten. Unverkennbar steht aber hinter diesem Baugedanken auch ein staatlicher. Athens Stellung als Mittelpunkt des gesamten Hellenismus kommt darin prägnant zur Anschauung. Mag diese Art der Verbindung immerhin an die zwei Menschenalter zuvor vollzogene des schwarz- und rotfigurigen Vasenstils erinnern, so liegt hier doch eine folgenreichere Neuschöpfung vor. Das Streben, beide Stile zu einer attischen Weise umzuschaffen, hat als nächste Wirkung eine Art Annäherung beider zur Folge gehabt, die nicht in äußerlicher Entlehnung formaler Details, sondern in einer Abschleifung der Provinzialismen beider bestand. Ein einziges ioniches Zierornament hat sich am Außenbau des Parthenon eingeschmuggelt, der Astragal, der vom Triglyphon zum Kranzgesims überleitet.

Der Fülle des plastischen Schmuckes, der diesen Außenbau zierte, werden wir noch unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben; wir wenden uns nun der Betrachtung des Inneren zu.[1] Zwei Stufen führen vom Stylobat zur Cella; sie öffnet sich gegen den Stylobat an beiden Seiten mit einer Front von sechs Säulen zwischen den Antenpfeilern. Über dem Architrav umzog ihre ganze Länge von fast 160 m, an Stelle des ursprünglich geplanten Triglyphon, der Fries mit der Darstellung des Panathenäenzuges, oben von einem reichen Ornamentband umsäumt. Die Rückwand der Vorhalle wie der Hinterhalle öffnet sich durch je eine gewaltige Flügeltüre da gegen den Raum, in dem das Götterbild stand, den Hekatompedos, dort gegen den Opisthodom, das Schatzhaus, das den Namen »Parthenon« in engerem Sinne trug. Da wurde rechts der Schatz der Athena, links der der »anderen Götter« verwaltet. Der Hekatompedos war durch zwei Reihen von je neun Säulen in drei Schiffe geteilt, über welche sich eine zweite Säulenstellung zur Decke erhob, die vermutlich eine Galerie getragen haben wird, die rings um das Götterbild führte, hinter dem eine Reihe von drei Säulen zwischen Anten eine Querstoa freiließ. Der mittlere Raum war auf drei Seiten von Schranken eingefaßt, auf der vierten Seite schloß sich das Bild an; die Gesamteinteilung zeigt eine so starke Übereinstimmung mit jener des olympischen Zeustempels, daß ein Zusammenhang klar liegt, doch wir haben schon gesehen, welcher Art er war. Die alte Vorstellung vom Hypäthraltempel und der Lichtöffnung oberhalb des Götterbildes hat Dörpfeld,[2] wie so manche Schulmeinung, gründlich

[1] Dörpfeld, Ath. Mitt. VI (1881) S. 283 ff.

[2] Der Hypäthraltempel, Ath. Mitt. XVI (1891) S. 334 ff.

beseitigt. Die Decke des Schatzhauses trugen vier ionische Säulen. Von der Ausstattung des Inneren haben wir keinerlei Kunde; es ist kaum anzunehmen, daß außer der Kassettierung der Decke eine solche weiter nötig befunden ward. Dafür sorgten die Gläubigen durch Aufstellung von Weihgeschenken, mit unter den ersten die Söhne des Themistokles, die das Bild ihres Vaters dorthin stifteten.

Als die Parthenos zur Feier der großen Panathenäen des Jahres 438 festlich enthüllt ward, da war der Bau des Tempels noch keineswegs vollendet. Wir sind jetzt über die Bauzeit des Parthenon durch inschriftliche Kunde unterrichtet. Der Bau ward im Jahre 447 in Angriff genommen, und wie es scheint im fünfzehnten Jahre vollendet (432). Wenigstens finden wir schon in der Baurechnung des vierzehnten Jahres Posten, die auf den beginnenden Abschluß hindeuten. Als fünf Jahre vorher Phidias, im neunten Baujahre, das Götterbild aufgestellt hatte, da war der Außenschmuck noch unvollendet; die Giebelgruppen hat er an Ort und Stelle nicht mehr gesehen, der Posten für Transport des für sie bestimmten Marmors in die Werkstätte findet sich in einer späteren Jahresrechnung. Indes ein durchschlagender Grund, ihm die Komposition derselben abzusprechen, ist das, wie wir sahen, nicht.

Der älteste Teil des plastischen Schmuckes des Parthenon sind jedenfalls die Metopen.[1] Sie mußten am frühesten versetzt werden und ihre große Anzahl ließ voraussetzen, daß sie gleich zu Beginn des Baues bestellt und in Angriff genommen wurden. Für einen Teil derselben bieten sich zu so frühem Ansatz auch stilistische Anhaltspunkte. Ganz ohne Beispiel ist jedoch der Reichtum an plastischem Schmuck, der hier zur Anwendung kam. Sämtliche zweiundneunzig Metopen des Pterons, je vierzehn an den Giebelseiten und zweiunddreißig an den Langseiten, sind skulpiert, freilich nur ein Teil ist der Zerstörung oder Verstümmelung so weit entgangen, um für uns wertvoll zu bleiben. Was Carreys Zeichnungen von jenem Verlorenen bewahrt haben, kommt für die stilistische Würdigung nicht in Betracht.

Die Metopen der Ost- und Westseite sind vollständig an ihrem Platz geblieben, aber in trauriger Verfassung. Die Nord- und Südseite, die durch die Pulverexplosion von 1687 in ihrer Mitte zerstört wurden, tragen nur zum Teil noch die zertrümmerten Metopenreste. Von der besser erhaltenen

[1] Gesamtpublikation bei Michaelis, Taf. 3—5. Die Südmetopen bei Murray, Taf. 6. Waldstein, Journ. Hell. stud. III (1883) S. 228 ff., Taf. XX, 23, vgl. noch Taf. XI u. XII und V u. VII. Zugehörige Fragmente sind entdeckt und eingeordnet von Bruno Sauer zu Südmetope 19, Festschr. f. Overbeck, S. 73 ff, von Malmberg, Eph. arch. 1894, S. 211, Taf. 10 u. 11 zu den Südmetopen 11, 17, 21, 23, von Treu, zu Südmetope 3, Arch. Jahrb. XII (1897), S. 101 ff. vgl. Jahrb. XI, S. 300 ff. (Michaelis und Studniczka).

Südseite hatte Lord Elgin fünfzehn Metopen herabgenommen und ins British Museum gebracht, eine sechzehnte (Nr. 10), die Graf Choiseul-Gouffier vorher entführt hatte, findet sich jetzt im Louvre (sie ist die einzige, an der eine Restaurierung verübt wurde), einige Fragmente von derselben Seite sind nach Kopenhagen gelangt, einige sind im Museum der Akropolis verwahrt, ein Fragment fand sich in der Würzburger Universitätssammlung.

Die Metopen der Ostseite enthalten die Darstellung des Gigantenkampfes, die der Westseite den Amazonenkampf. Aber leider blickt uns da wie dort nur mehr manches hübsche Motiv aus den arg beschädigten Platten entgegen, deren Zustand eine genießende Betrachtung verwehrt. Und doch tönt uns schon in dieser Gegenüberstellung ein wohlbekanntes Motiv entgegen, dessen weitere Verarbeitung uns die Längsseiten zeigen. Vom Metopenschmuck der Nordseite besitzen wir noch wenige, fast bis zur Unkenntlichkeit zerstörte Platten. Doch ist es dem Scharfsinn Michaelis' gelungen, in zwei aneinanderstoßenden eine zusammenhängende Darstellung der Rückerlangung der Helena in der Fassung, wie sie ein gleichzeitiges Vasenbild des Museo Gregoriano zeigt, zu erkennen.[1] Damit war also das ursprüngliche Thema dieser Seite, die Darstellung der Iliupersis, erwiesen; ob sie auch die übrigen dreißig füllte, wird wohl fraglich bleiben müssen; die Reste von Kentaurenkampfszenen, die Michaelis hierhin verweisen wollte, sind von Sauer als zu der Südseite gehörig bezogen worden. Die Südseite ist uns in ihrer ganzen Abfolge in Carreys Zeichnungen bekannt; sie allein bot zugleich jene Reihe von gut erhaltenen Platten, die der Abnahme rechtzeitig für würdig befunden wurden. Der Hauptteil ihres Bildschmuckes ist der Kentauromachie gewidmet, die in dreiundzwanzig Metopenbildern dargestellt wurde; sonderbarerweise sind diese in ihrer Mitte auseinandergerissen und ist dazwischen auf neun Platten eine Darstellung eingeschoben, die mit dieser nichts zu tun hat, und von Pernice[2] in scharfsinniger und überzeugender Darlegung für die Erichthoniossage in Anspruch genommen wurde, wobei er freilich einen, wie auf der Iliupersis der Nordseite, über die Triglyphentrennung fortlaufenden Zusammenhang anzunehmen gezwungen war. Indes dieses freiere Prinzip der Metopenbehandlung wirkt hier neben dem, gerade in den Kentaurenmetopen in ganzer Strenge zutage tretenden alten Prinzip um so überraschender und macht diese Unterbrechung des natürlichen Zusammenhanges noch auffälliger, als sie es sonst schon wäre.

---

[1] A. a. O. S. 139 zu Nr. 24 u. 25. Eine weitere Ausdehnung der Iliupersis auf dieser Seite hat Robert: Die Iliupersis des Polygnot, 17. Hallesches Winckelmannsprogramm, S. 60, nachgewiesen.

[2] Jahrb. X (1895), S. 93 ff. zu den nur in Carreys Zeichnungen erhaltenen Nr. 13—21.

Die Richtung, in der die Lösung dieses Rätsels liegen mag, scheint deutlich angezeigt. Der Gesamtschmuck der Parthenonmetopen mit der Zusammenfassung von Gigantenkämpfen, Amazonenschlacht, Kentauromachie, Iliupersis und Erichthoniosmythos, wozu wohl noch von der Nordseite her ein unbekannter Posten aussteht, mahnt deutlich an die Fülle des Bildschmuckes, wie ihn Phidias an der Parthenos wie am olympischen Zeus mit freigebiger Hand ausgestreut hat. Die Beziehungen einzelner dieser Darstellungen zu dem Bauwerk sind klar, die Gigantomachie am Peplos, die Amazonomachie am Schilde der Athena, Lapithen und Kentauren an ihrem Schuhwerk. Erichthonios bedarf keiner Legitimierung, und die Iliupersis gehört zu dem Zyklus der Barbarenkämpfe, die das Vorspiel des Marathonsieges waren.

Man sieht in dem Zusammenhang nichts, was sich ihm nicht fügen will und eine Störung verursachen müßte, und dennoch ist die Störung in einer Weise da, die sich weder wegleugnen noch wegbeschönigen läßt. Solange die Hypothese vom »kimonischen Parthenon« in Geltung war, bot sich für dieses Problem wie für das der starken stilistischen Verschiedenheit eine naheliegende Erklärung, von der wir derzeit keinen Gebrauch mehr machen können.

Sollen wir nun auf eine solche überhaupt verzichten? Und doch liegt es nahe zu denken, daß dieser beispiellos reiche Metopenschmuck nicht von allem Anfang an im Bauplane vorgesehen gewesen wäre. Wissen wir doch jetzt vom Friese, daß er ursprünglich nicht geplant war und erst nachträglich eingefügt wurde. Da könnte es doch hier ähnlich zugegangen sein. Vielleicht dachte man zuerst nur daran, den figürlichen Schmuck der Metopen bloß, wie es bis dahin üblich war, an der Giebelseite anzubringen. Da hätte man denn mit 28 Reliefs das Auslangen gefunden. Nehmen wir als das Thema dieses ursprünglich geplanten Metopenschmuckes die Kentauromachie an, so finden damit die dreiundzwanzig Kentaurenmetopen der Südseite eine einfache Erklärung. Ob nun die fehlenden fünf jemals fertig gestellt wurden oder nicht, immerhin war die um den Beginn des Neubaues gelieferte Zahl von skulptierten Metopen zu viel für eine der Stirnseiten und zu wenig für eine der Langseiten. Und wenn man bei der plötzlichen Ausdehnung, die man diesem Schmucke gab, das bereits Vorhandene nicht verwerfen wollte, so gab es kaum einen besseren Ausweg, als ihm eine der Langseiten einzuräumen und in die Lücke, die er ließ, eine neue Komposition einzufügen. Wir würden sicherer urteilen können, besäßen wir von dem gesamten Metopenschmuck des Parthenon etwas mehr und anderes, als diese Reihe von Kentaurenmetopen zur stilistischen Untersuchung. Ein einziges Fragment einer Frauenfigur, in der Bruno Sauer einen Rest der rechten Gestalt der neunzehnten Südmetope, also zu der eingeschobenen

Erichthoniosdarstellung gehörig, erkannte, ist in dieser Beziehung doch sehr lehrreich.

Robert v. Schneider hat dieses Fragment veröffentlicht, ehe seine Zugehörigkeit entdeckt ward, und für den Koratypus dieser Zeit herangezogen, der uns später noch beschäftigen soll, aber auch stilistisch schärfer hat Sauer dessen Stellung gekennzeichnet: »dieses Parthenonfragment steht völlig diesseits der Gärungsepoche, der die teils noch altertümlich ungelenken, teils derb naturalistischen Frauenfiguren anderer Metopen entstammen und ist nicht merklich verschieden von den Giebel- und Friesskulpturen.« »Viel vor 440 kann die Metope, von der es als einziger Rest sich erhalten hat, kaum entstanden sein.«[1] Das fügt sich trefflich in unsere Vermutung ein. Jener Einschub zwischen die Kentaurenserie ist demnach jünger als diese, die noch ganz in die »Gärungsepoche« hineinreichen. Allerdings so völlig einheitlicher Art ist auch diese Serie nicht, und man hat längst stilistische Unterschiede bis zu beträchtlicher Größe gefunden, die auf sehr verschiedene Hände hinweisen. Der Gedanke, dieses Thema für den Metopenschmuck zu verwenden, ist insofern ein glücklicher, als der Körper des Kentauren sich für diese tektonische Form besonders raumfüllend eignet, aber damit wird es zugleich in eine Reihe von Einzelkämpfen zerlegt, die unter sich gleichwertig sind und weder für Theseus und Peirithous, noch für Kaineus Platz lassen. Nur der fünfmal dargestellte Akt des Frauenraubes weist noch auf den Zusammenhang der Darstellung hin. Auf die Ausgestaltung des Einzelkampfmotives beschränkt, zeigen die Meister eine geradezu erstaunliche Variationsfähigkeit, und durch die verschiedenen Abstufungen desselben wird der Eindruck des Kampfgewoges wirksam suppliert. Einzelne dieser Bilder halten noch in ziemlicher Nähe der Giebelgruppe des olympischen Zeustempels, während andere wie vom Geist einer neuen Zeit überschattet erscheinen. Als Musterbeispiel jener älteren Auffassung diene die vorletzte der Südmetopen: Kentaur und Lapithe sind hier in Hand- und Fußgemenge geraten, aber gerade dieser Überfluß an gewaltsamer Lebendigkeit macht die zentral aufgebaute Gruppe steif und ungelenk. Wie aus derselben Hand nimmt sich die zwanzigste aus. Auch hier der zentrale Aufbau, die ähnliche Aktion mit Händen und Füßen, die gleiche skurrile Bildung des Pferdemenschen mit gekrümmter Nase und wirrem Bart und Haupthaar; nur ein Stück Gewand, das hinter dem Lapithen herabgleitet, ohne daß seine Herkunft klar würde, läßt uns schließen, die Draperieverwendung der freieren Auffassung sei ihrem Meister nicht unbekannt gewesen. Auch der Zusammenhang von zweien der Frauenraub-

[1] A. a. O. S. 74. Das Gleiche gilt aber auch in gleichem Maße von der Nordmetope 32, die am besten bei Murray, Taf. XI, veröffentlicht ist.

platten (X und XII) mit den entsprechend gestellten Gruppen des olympischen Giebels ist nicht unbemerkt geblieben. Aber die große Mehrzahl geht andere Wege. Die Komposition wird einfacher und dadurch künstlerisch wirksamer, sie wird freier und strebt statt zentral in die Diagonale, wodurch das Momentane der Bewegung im myronischen Sinne, und zweifellos auch unter myronischem Einfluß, scharf zum Ausdruck kommt; wie die Jünglingsgestalt der Lapithen mit etwas mehr palästritischem Öle gesalbt erscheint, so macht auch die Gestalt des Unholds ihre Läuterung durch; einzelne der Gestalten tragen Köpfe von geradezu vornehmem Charakter. Dazu tritt noch eine geschickt angeordnete Draperie, welche den kahlen und nüchternen Eindruck jener älteren Serie wirksam vermeidet. Schon die dritte Frauenraubmetope (Nr. 29) zeigt ihren oben besprochenen Schwestern gegenüber einen großen künstlerischen Fortschritt. Der alte Kentaur, der mit der glücklich errafften, sich vergebens sträubenden Beute davon galoppiert, macht einen fast respektabeln Eindruck, und die Geraubte ist sowohl in der Bildung des Leibes, wie in der feinen, verständigen Art der Behandlung des bewegten Gewandes ihren Geschwistern gründlich überlegen.

Von den Kampfszenen sind es die Nummern IV, XXVII und XXVIII, welche für uns am kennbarsten die neuartige Auffassung aufweisen. Die erste zeigt den jungen Lapithen, geduckt den Schild hochhaltend gegen den ansprengenden Kentaurn, der als Wurfgeschoß eine Hydria von der Hochzeitstafel schwingt. Er wartet in dieser sicheren Stellung ruhig den Wurf des Gegners ab, um dann zum Angriff auf den Waffenlosen überzugehen. Die Köpfe dieser Londoner Metope haben sich im Kopenhagener Museum gefunden, sie sind die edelsten aller, vielleicht nur darum, weil an den beiden anderen die Köpfe wohl endgültig verloren sind. Die 37. Metope zeigt den Kentauren völlig in die Gewalt seines Gegners geraten. Der hat ihn rücklings angefallen, an den Haaren gepackt und holt nun zum Stoße aus. Der Kentaur krümmt sich vor Schmerz und greift mit der Rechten nach dem Sitz der Wunde im Rücken. Die Jünglingsgestalt ist diesmal von besonderer heroischer Größe und von einer elastischen Bewegung, die eine reiche Entwicklung der Linienführung gestattet, man darf vielleicht an Theseus denken; ihr Gewand spannt sich infolge der ausgreifenden Aktion zu einer Draperie aus, die fast den Hintergrund der ganzen Szene füllt. Die letzte Szene bietet zu dieser ein wirksames Gegenstück. Der Kentaur hat seinen edlen Gegner erlegt. Der liegt tot am Boden hingestreckt auf seinem Gewande und sein siegestrunkener Gegner sprengt, in der Linken ein Löwenfell als Schild vorhaltend, über ihn hinweg. Der prächtige Linienfluß und der so wirksame Kontrast zwischen dem Toten und dem meisterhaft bewegten galoppierenden Kentauren weisen dieser Platte die erste Stelle zu.

Wir werden die Eigenart dieser jüngeren Gruppe noch schärfer erfassen können, wenn wir ein charakteristisches Stück einer dritten ins Auge fassen, die ihr nahesteht, aber doch die Verbindung zwischen beiden zu bilden scheint. Ihr bestes Beispiel bietet die neunte Metope. Der Kentaur hat seinen Gegner überrannt, dieser ist auf ein großes rundes Weingefäß gefallen, faßt den Kentauren am Barte, wobei seine Chlamys, schildartig um den Arm geworfen, die Trennung der beiden Kämpfer vermittelt, ein Zug, der an den Metopen dieser Reihe wiederkehrt. Aber seine Beine schweben in der Luft und die rollende Bewegung des Pithos wird im nächsten Augenblick den Zusammensturz der grandios aufgebauten Gruppe zur Folge haben. Der Meister dieser Szene kann nur einer der Intimsten des großen Myron gewesen sein.

So hat uns denn die kleine Reihe der Kentaurenmetopen förmlich Gelegenheit zu einer kurzen Rekapitulation der Geschichte der attischen Plastik in dem Vierteljahrhundert vom olympischen Zeustempel aus geboten. Wir haben gesehen, wie die ungefügen Typen voll roher Kraft und greller Charakterisierung unter myronischem Einfluß sich in solche von sprühender Lebendigkeit und künstlerischer Freiheit wandeln und dann abgelöst werden von einer großzügigen, aller Handgreiflichkeit abholden Auffassung, mit einer starken idealisierenden Tendenz, die schon direkt unter dem Zeichen der phidiasschen Kunst steht. Die Entwicklung geht hier nicht geradlinig weiter bis zur völligen Verschleifung des mythischen Gehaltes. Der Kentaurenfries von Phigalia zeigt uns die Reaktion, die diesen Gehalt wieder recht gewaltsam hervorkehrt, aber das Gesamtproblem dieses Metopenschmuckes scheint sich doch bestimmter zu formulieren. War ursprünglich die Kentauromachie geplant, dann legen uns die stilistischen Unterschiede, die wir innerhalb derselben kennen gelernt haben, die Vermutung nahe, ein Teil könne noch vor dem eigentlichen Baubeginn in Angriff genommen worden sein; aber ihre Fertigstellung muß doch schon eine Reihe von Jahren im Gange gewesen sein, als der Entschluß gefaßt wurde, den Schmuck des Tempels reicher zu gestalten. Wir werden ihn gleichzeitig mit jenem ansetzen dürfen, der den Gedanken des Frieses ins Leben rief. Vielleicht ist hierin auch eine Spur des Wetteifers mit dem Triumphe Polygnots zu erblicken. Die neuen Themen weisen auf den Einfluß der »bunten Halle« hin, deren Beispiel für Phidias schon durch seinen Bruder Panainos besondere Kraft haben mußte.

In viel unmittelbarerer Beziehung als der Metopenkranz der Ringhalle steht zu dem Parthenon als solchem der Fries, der als Stirnband seine Cella umzieht. Dieses, von einer einzigen Darstellung im Flachrelief bedeckte Band, von 160 m Länge, ist ein ionisches Element im dorischen Bau, dessen wundersame Wirkung uns noch das an ihm erhaltene Stück

der Westseite nachzuempfinden gestattet, aber der Tropfenplattenbeschlag an seiner unteren Randleiste sieht zunächst wie ein Residuum des dorischen Triglyphons aus, dessen völlige Sinnlosigkeit hier doch nicht ganz ohne Bedeutung ist. Auch darüber verdanken wir Dörpfelds scharfsinniger Beobachtung eine nicht bloß baugeschichtlich wichtige Erkenntnis. Jener Beschlag erweist, daß als Schmuck der Cella auch ein Triglyphon projektiert war; wir wissen nicht, und sonderlich wissenswert ist es auch gar nicht, ob mit oder ohne Skulpturenschmuck, denn ehe jener Plan greifbare Gestalt annahm, entsprang wohl dem Haupte des leitenden Künstlers ein Gedanke, genial und großartig und doch so naheliegend, daß wir seine siegreiche Kraft recht wohl begreifen. Die Parthenos sollte zum großen Panathenäenfest des Jahres 438 enthüllt werden. Dem Festzuge, der am Geburtstage der Göttin in feierlicher Prozession die üblichen Opfergaben und das neue Kleid hinaufbrachte, galt die große Première: da blickte ihm denn an diesem Tage sein eigenes ideales Bild monumental am Tempel entgegen.[1]

Die dem Panathenäenzuge des Parthenonfrieses zugrunde liegende Idee ist nicht wesensverschieden von der, die dem »Kalbträger« und manchem andern und anders gearteten Anathem zugrunde liegt. Nicht eine stolze Heerschau ward hier verherrlicht, sondern der fromme Brauch liegt ihr zugrunde: der der Gottheit Huldigende hält die Kulthandlung im Kunstwerk fest und gestaltet sie so zu einer dauernden. Neu ist hier nur, daß das Subjekt dieser Handlung nicht ein Einzelner, etwa mit seiner Sippschaft ist, sondern dem Namen des Festes entsprechend »Ganz-Athen«. In der archäologischen Literatur ist mehrfach von »Vorahnungen« und »Vorstufen« des Parthenonfrieses die Rede, aber das sind Schlagworte ohne Wert. Der Parthenonfries ist eine Schöpfung ganz einzig in seiner Art. Gerade darin, daß sein Meister ein völlig reales Geschehnis nicht anders künstlerisch auffaßt, als sein Bruder das Ereignis der Marathonschlacht, steht der Fries auf dem Gipfel des Idealismus. Die Heortologen freilich, die sich vor ihm nicht Rat wußten und seltsame Hypothesen erfanden, haben vor lauter Einzelheiten das Kunstwerk übersehen, aber auch Thorwaldsens schwächlich nachempfundener Alexanderzug dient dazu, seine hohe Meisterschaft ins hellste Licht zu stellen.

Der Parthenonfries ist eine glänzende Improvisation; seine gewaltige Ausdehnung und der zu rascher Fertigstellung drängende Termin haben viele Hände in Tätigkeit versetzen müssen, und die Spuren dieser Entstehung sind noch fühlbar, aber sein einheitlicher Charakter ist dadurch

[1] Gesamtpublikation des Frieses bei Michaelis und Murray, Verzeichnis im Katalog des British Museum. Zu der Literaturangabe bei Collignon, Hist. II, S. 52 Anm. 1 ist noch hinzuzufügen Passow, Studien zum Parthenonfries, 1902, und Michaelis in der Münchener Allg. Zeit. 1902, Beilage Nr. 296.

nicht getrübt; er bleibt für uns immer das wichtigste Dokument phidiascher Kunst. Diesen Rang können ihm weder die Metopen noch die Giebelgruppen streitig machen, an denen der Grad von Phidias' persönlichem Anteil lange nicht so stark sein kann wie hier, wo er sich bis in die letzten Einzelheiten hinein erstreckt haben wird. Die Anordnung der Darstellung zeigt eine innere Übereinstimmung mit der Art, wie Panainos die Marathonschlacht in drei zeitlich aufeinander folgenden Momenten zur Anschauung gebracht hat: in dem Angriff, dem Handgemenge und der Verfolgung zu den Schiffen. Dieser Dreiteilung entspricht hier die Vorbereitung zum Festzuge, der sich an der Westseite in Bewegung setzt: der Anmarsch auf den beiden Längsseiten, das Eintreffen der Spitze des Zuges vor dem Tempel und die Übergabe des Peplos an der Ostseite, wo die Götter als Teilnehmer des Festes, von Athena geladen, das Schauspiel gnädig betrachten. Also auch hier erzählende Kunst, und nicht Einheit der Handlung, doch kommen wir über die zeitlichen Intervalle fast unmerklich leicht hinweg.

Die Szene des Westfrieses spielt am Ausgangsort des Festzuges. Der Ordner nimmt die Nordecke ein und feuert zur Eile an. Die beiden ihm zunächststehenden Reiter sind auch zum Abreiten fertig, doch blickt der Reiter an der Spitze der Schwadron zurück auf die Säumigen, die in den letzten Platten noch mit dem Zurechtmachen der Pferde und der eigenen Gewandung zu tun haben, während schon ein großer Teil der übrigen aufgesessen ist und sich bereit hält. Der Anschluß wird an der Nordseite erfolgen. Der Künstler hat es taktvoll vermieden, die Teilung des Zuges schon hier ersichtlich zu machen, und auch diese Seite als geschlossene Einheit gebildet; die anstoßende Platte der Nordseite zeigt auch im Gegensatz zu der der Südseite, wo der Zug von Anfang an im Gange erscheint, zwei Reiter, die neben ihren Pferden auf die sich anschließenden warten.

Die Westseite hat durch die Abwesenheit des festlichen Gedränges genügenden Raum gewonnen, um eine Fülle von Einzelmotiven zur Geltung zu bringen. Ein Jüngling legt sein Gewand an, ein anderer seine Haarbinde,[1] zwei binden sich die Sandalen fest, das Zähmen und Zäumen der Pferde nimmt einen breiten Raum ein, kurzum der Westseite ist ihr Recht als Rückseite des Tempels auch plastisch zuteil geworden. Aber die vierzehn bereits auf ihren Pferden sitzenden Reiter geben doch das Vorspiel zum Ritterzug, mit dem die Langseiten so kräftig einsetzen, ab. Die erste Platte des Nordfrieses gehört förmlich noch zu dieser Darstellung. Von ihren drei Reitern ist einer hoch zu Roß, die beiden anderen stehen noch; ein Diener hält das Pferd des einen, der sein Gewand ordnet, um aufzusteigen, während der andere, sein sich bäumendes Roß am Zügel

[1] Passow, Arch. Jahrb. XV (1900) S. 42 ff.

fassend, sich noch die Haarbinde zurecht rückt. Sie bildet einen herrlichen Ruhepunkt vor der nun beginnenden Kavalkade, die sich bald in immer lebhafter werdendem Tempo zu dichtem Gedränge formt, das sich in der Nähe des voraufgehenden Teiles des Zuges wieder in ruhigere Marschordnung auflöst.

Der entsprechende Teil des Südfrieses bietet ein ähnliches Schauspiel, aber von einer Wiederholung, als ob wir den gleichen Zug nun von der anderen Seite sehen würden, ist er gründlich entfernt. Hier ist die künstlerische Auffassung eine andere. Während die ungefähr 63 Reiter des Nordfrieses in buntem Gewoge an unserem Auge vorüberziehen, herrscht hier nur im Anfang, bei den ersten 24 Reitern, eine ähnliche Freiheit, dann gruppieren sie sich in sieben Glieder zu je sechs Mann, die in größerer Regelmäßigkeit und gleichartigeren Kostümen einherreiten. Hier liegt sicher ein engerer Anschluß an die offizielle Marschordnung vor, um die sich der Meister des Nordfrieses nicht gekümmert hat — sehr zum Vorteil seines Werkes; aber es sieht fast wie eine lustige Selbstironisierung aus, wenn er mitten in das Reitergewoge hinein, gerade dorthin, wo sich das Gedränge lockert, einen Ordner hingestellt hat, der mit ausgestreckter Hand winkt, wie um die folgenden in die rechte Marschordnung zu verweisen. Mit dieser außerordentlich wirksamen Gestalt hat er am rechten Ort einen Ruhepunkt geschaffen, er bildet eine Cäsur an der Stelle, wo sie einem Bedürfnis unseres Auges entspricht. Und während im Südfries nur einmal ein Reiter den Kopf zurückwendet und einmal ein Pferd sich störrisch bäumt, sehen wir hier die Pferde fast in allen erdenklichen Gangarten; eines wird mitten im Zuge von seinem Reiter angehalten, der sich seinen Kranz zurecht rückt, andere scheinen vom Wettrennen her noch ehrgeizige Gelüste zu haben. Die Freude an dem Studium der Rasseeigentümlichkeiten und der Bewegungserscheinungen des Pferdes und seine meisterhafte Wiedergabe tritt hier schärfer als dort zutage. Gleiches gilt von der nackten Jünglingsgestalt. Der Meister hat förmlich nach Gelegenheit gespäht, wo er durch die lebhafte Wendung oder Aktion eine Entblößung begründen kann, und als belebenden Gegensatz eingefügt, wie er auch auf Abwechslung der Tracht seiner Ritter Bedacht nahm. Eine interessante Beobachtung hat auf der zweiten Platte des Frieses ein »Pentimento« nachgewiesen.[1] Es ist gleich der erste seiner Reiter, bei dem er den Pferdekopf zu weit nach vorn angelegt hatte, so daß er die Profile der beiden folgenden Gefährten überschnitt. Er entschloß sich hier zu einer Korrektur der bereits eingetieften Vorzeichnung, indem er dem Pferd den Kopf enger anlegte und aus dem Umriß des ursprünglichen Kopfes dem folgenden Reiter einen Mantel an-

[1] Pernice, Bonner Studien, S. 194 ff.

arbeitete, der seinen Ursprung noch erraten ließ. Die Mithilfe der Farbe und mehr noch die Höhe von zehn Metern über dem Auge des antiken Betrachters hat ihn vor der Entdeckung der Korrektur in alter Zeit genugsam geschützt; indes ein Versehen, das auf Flüchtigkeit der Ausführung deutet, ist dies nicht, sondern eine wohlüberlegte Änderung, denn gerade diese ersten Platten gelten mit Recht als besonders hervorragende Stücke des Gesamtfrieses, und die Figur dieses ersten Reiters allein sollte den Meister davor schützen können, als ob ihm so grobe Irrtümer hätten passieren können. Aber diese Entdeckung wirft doch ein helles Streiflicht auf die Art der Arbeit. Nicht sorgfältig ausgeführte Modelle in gleicher Größe, sondern nur kleine Skizzen waren die Vorlagen, die dann in vergrößerten Umrissen direkt auf die bereits versetzten Platten übertragen und ausgeführt wurden.

Der enggedrängte Reiterzug des Nordfrieses ist erheblich kürzer als der langgezogene des südlichen. Während jener sich nur über zwanzig Platten erstreckt, nimmt dieser sechsundzwanzig ein. Die Ausgleichung wird in dem anstoßenden Stück der Wagenprozession vollzogen, in der sich jederseits zehn Viergespanne befinden, für welche im Südfries nur mehr zehneinhalb Platten zur Verfügung standen, während sie sich im Nordfries auf siebzehn Platten erstrecken. Wie trefflich sein Meister diesen Vorteil ausgenutzt hat, lernen wir heute großenteils nur aus den Zeichnungen Carreys, denn von diesem mittleren Teile des Frieses hat die Pulverexplosion bloß Fragmente übrig gelassen. Je freier sich die Reiter im Südfries bewegt haben, um so enger mußten nun die Gespanne aneinanderrücken. Das Tempo ist das gleiche wie im Reiterzuge, Übergang von ruhigem Zeitmaß in ein bewegteres und Rückkehr in ein maßvolleres, aber im Nordfries läßt sich trotz aller Ordner auch diesmal keine Ruhe in den losstürmenden Wagenzug bringen, der fast ins Tempo des Wettfahrens hineingekommen ist. Nur die erste Platte zeigt ein stillhaltendes Viergespann, das also in gleicher Weise eröffnet, wie die Reiter neben ihren Rossen im Beginn des Nordfrieses, aber sonst ist alles Leben und Bewegung. Während im Südfries neben den langbekleideten Wagenlenkern je ein mit Schild und Helm Gerüsteter sich zum Absprung bereit hält, oder auch wie die anderen Begleiter neben dem Wagen geht, sehen wir im Nordfries die »Apobaten« auch wirklich von den Wagen ab- und auf diese aufspringen und den alten heroischen Brauch ausüben; aber auch in die Begleiter ist mehr Leben hineingekommen, und die Ordner, die dort fehlen, sind hier besonders wirksam verwendet. Sie erinnern mehrfach an jenen den Reitern winkenden Ordner; es sind auch hier mit künstlerischem Bedacht gewählte und gesetzte Ruhepunkte, und sie haben dem Meister Gelegenheit geboten, auch in dieser Fülle der Gewandung dem Nackten zu seinem

Rechte zu verhelfen. Wohl finden wir auch im Südfries die gleiche Tendenz, doch maßvoller hervortreten. Die Darstellung der Pferde ist jener des Reiterzuges völlig ebenbürtig. Im ganzen macht auch hier der Südfries den Eindruck, als ob sein Meister mehr in den gewohnten Bahnen wandelt, während im Nordfries eine neuartige Richtung zu vollem Durchbruch kommt; doch werden wir ihm keinen Vorwurf daraus machen dürfen, daß er den engeren Raum seiner zehn Quadrigen nicht etwa dazu verwandt hat, sie wie die Reiter des Nordfrieses hintereinander zu schieben. Dann wäre aus dem Wagenzug ein Wagenrennen geworden.

Dem Wagenzuge geht die Prozession der Fußgänger vorauf, zunächst die Gruppe der »Thallophoren«, die jederseits zwei Platten füllen. Es sind das stattliche, zum Teil schon bejahrte Männer mit Ölzweigen in den Händen, die wohl aufgemalt waren. Auch in dieser kleinen Abteilung zeigen sich trotz der argen Zerstörung die gleichen charakteristischen Unterschiede der beiden Seiten recht deutlich. Im Südfries ist diese Gruppe in rechtem Prozessionsstile gebildet, im Nordfries in zwei Teile gegliedert und lebhafter bewegt. Die Scheidung wird hier durch die Figur eines sich die Tänie fest Anziehenden gebildet, deren rhythmischer Linienfluß, zusammen mit der Entblößung des Oberleibes, einen wohltuenden Haltepunkt bietet. Die hinter ihm befindliche Gruppe von fünf Mann ist enger zusammengeschoben und mannigfaltiger behandelt, aber auch die voraufgehenden sind, soweit Carreys Zeichnung ein Urteil zuläßt, trefflich zusammengeschlossen. Nun folgen die Musikanten mit klingendem Spiel. Auf der Südseite fehlt diese Platte vollständig, vom Nordfries zeigen uns Carreys Zeichnungen zwei Platten mit vier Kitharisten und vier Flötenbläsern, von denen uns noch einzelne Bruchstücke und das Ende des Voranschreitenden auf der folgenden Platte erhalten sind. Auch bei diesen Musizierenden scheint die Eintönigkeit glücklich vermieden zu sein.

Der Zug mit den Opfergaben und den Tieren zeigt die stärksten Unterschiede. Am Südfries setzt hier fast ohne Übergang der große Opferzug der Hekatombe ein, deren Zehnt in den sieben Platten mit zehn Kühen gegeben wird, die von einer reichen Zahl adeliger Jünglingsgestalten geführt und geleitet werden. Diese breite und prächtige Darstellung der Hekatombe bildet den Glanzpunkt des Südfrieses, aber das gleiche Rezept ist doch unverkennbar. In der ersten Platte schreiten die Tiere still dahin, in der zweiten und dritten werden sie unruhig, diese Unruhe teilt sich natürlich der Begleitung mit, die sie mit Gewalt zurückhalten, wobei sich sehr dankbare künstlerische Motive ergeben, dann geht es ruhig im Prozessionsstil weiter; doch hat der Reichtum an Geleitenden, die diesmal in aufgelöster Ordnung marschieren, zu manchem hübschen Einzelmotiv Gelegenheit geboten, und ein feines Liniengefühl und zarte Empfindung treten hier wohltuend hervor. Auch die

Behandlung der Tiere ist vortrefflich. Im Nordfries entwickelt sich ein recht buntes Bild. Da wird zuerst die flüssige Spende von vier Jünglingen in großen Hydrien getragen: der hinterste hebt seinen Krug beim Klange der Flöten vom Boden auf, während die drei vorderen mit ihrer Last bereits einherschreiten. Die künstlerische Überlegung, die zu diesem Motiv führte, wird uns durch die drei folgenden Jünglinge, die auf ihren Schultern eine Schüssel mit Opferkuchen tragen, klar: es bildet den Übergang von der zweifachen Vierzahl zu der zweifachen Dreizahl. Der Einschnitt wird durch einen diesem Zuge entgegenblickenden Ordner markiert, und nun folgt die Prozession mit den Opfertieren, der hier bloß drei Platten eingeräumt sind, und doch ist eine weit größere Mannigfaltigkeit erreicht, als in den sieben entsprechenden des Südfrieses. Es sind vier Schafe mit drei Begleitern und vier Kühe mit acht solchen dargestellt. Man hat aus dem Vorhandensein der Schafe geschlossen, daß dieser Opferzug die Gaben der Bundesstädte, wie jener die attische Hekatombe, darbringe; demnach ergänzen beide Seiten sich bestens. Und wenn auch dieser Opferzug hier weniger Bewegung und eine geringere Entfaltung von Einzelmotiven enthält, so wirkt er gerade durch die einfache Schönheit der Anordnung und das gehaltene, feierlich stille Wesen ganz besonders, und wir vernehmen darin das Anklingen des Leitmotives, das die Ost- und Hauptseite des Frieses so voll beherrscht.

Mit dem Schluß des Opferzuges erreichen die beiden Langseiten des Zuges gleichzeitig und gleichförmig ihr Ende und biegen nun zum Ostfries um, wo sich die Prozession der Jungfrauen mit Kultgeräten und Gefäßen anschließt, um jederseits mit einer Gruppe von Festordnern zu schließen, die in ruhiger Haltung auf den Anmarsch des Zuges zu warten scheinen, um dann die Anordnung zum Opfer und zur Feier zu treffen. Sie führen uns bis in die unmittelbare Nähe der Götterversammlung, und die weihevolle Stimmung, die an der Spitze des Festzuges herrscht, klingt in diesen ruhigen, gruppierten Gestalten wie in einem Akkorde aus. Aber die charakterisierten Unterschiede des Nord- und Südfrieses finden sich auch noch in diesen ihren östlichen Ausläufern. Der von Norden herkommende Frauenzug zeigt die volle künstlerische Überlegenheit. Das Prozessionsmäßige, das drüben eintönig wirkt, ist hier soweit gemildert, als es der feierliche Grundton zuließ. Während dort die Sechzehn zu Beginn wie zum Schluß paarweise aufmarschieren, mit drei Einzelnen in der Mitte und einer Einzelnen am Anfang, vor der der Ordner den Zug vom Süden heranwinkt, stehen hier die ersten neun Jungfrauen einfach eine hinter der anderen; die achte wendet sich zurück, um der ihr folgenden ein Thymiaterion abzunehmen, und damit ist wieder einer jener Ruhepunkte geschaffen, die für den Meister des Nordfrieses so bezeichnend sind. Und wenn nun zwei

Paare von Mädchen vortreten, so geschieht es, um Anordnungen zu empfangen, die eine vor jedem Paare stehende männliche Figur ihnen erteilt. Diese vier sind die einzigen, die keine Geräte tragen, der vorderste Mann hält ein unkenntliches Ding in der Hand, auf das sich offenbar sein Auftrag bezieht. Die reiche und feine Faltenbehandlung der Frauengewänder, wie die sittige Haltung dieser jungfräulichen Gestalten stehen mit den Jünglingsgestalten, die als Begleiter der Opferkühe den Nordfries abschließen, in harmonischer Verbindung. Auch die aus je sechs männlichen Figuren bestehende Schlußgruppe von Festordnern zeigt noch jene charakteristischen Unterschiede. Auf der südöstlichen Seite sind sie zu je zweien angeordnet, die miteinander in lebhaftem Gespräche begriffen scheinen. In jeder dieser Gruppen wechselt je eine an den Stock gelehnte Figur mit einer aufgerichteten, und der, wie es scheint, durchgehende Wechsel von Jüngling und bärtigem Manne erinnert noch deutlicher an das zugrunde liegende, uns von der Vasenmalerei her bekannte Schema von Eromenos und Erast. Die nordöstliche Seite zeigt ein ganz anderes Bild. Zwei jugendliche Gestalten stehen voneinander abgekehrt, die eine dem ankommenden Zuge zugewendet, während die andere mit lebhafter Gebärde, und stark an den Ordner im Reiterzuge gemahnend, den vier im Gespräch Vertieften das Herannahen desselben anmeldet. Diese vier sind nun als Hauptpersonen in eine Gruppe zusammengefaßt. Ein älterer bärtiger Mann lehnt sich zutraulich an eine schöne Jünglingsgestalt an, und je ein bärtiger neigt sich zu beiden Seiten, auf den Stock gestützt, diesem Paare zu. Der Abschluß ist der Gesamtkomposition völlig ebenbürtig. Diese so besonders hervorgehobenen Teilnehmer des Panathenäenzuges werden wohl obrigkeitlichen Charakters sein. Man hat sich mit leichter Mühe und nicht ohne Wahrscheinlichkeit die neun Archonten unter ihnen herausgesucht; sie halten unmittelbar vor den idealen Zuschauern des Festzuges, den Göttern, die, der Einladung Athenes folgend, mit ihr die Heerschau über das so glanzvoll vor ihnen vorüberziehende Schauspiel abhalten.

Diese zwölf sitzenden Gestalten, von zwei stehenden Nebenfiguren begleitet, bieten uns eine wichtige attische Redaktion des Zwölf-Götter-Systems, und ihre Exegese hat mehr Streitfragen aufgeworfen, als gerade geboten erscheinen möchte. Die Götter sind durch eine in der Mitte eingeschobene Darstellung äußerlich in zwei Gruppen geteilt, die natürlich als zusammenhängende Einheit erfaßt sein wollen: Zeus und Athene, die jederseits den Vorsitz führen, sind als eng verbunden gedacht, aber die räumliche Trennung hat doch auch ihre künstlerischen Konsequenzen gehabt. Die beiden Flügel der Götterreihe zeigen wiederum jene gegensätzliche Art der Behandlung, die wir zwischen der Nord- und Südseite durchgehends gefunden haben, aber hier wechseln die Rollen; der nach Norden gerichtete Teil

erscheint dem Prinzip der Südseite untergeordnet, seine sechs Götter sitzen in gehaltener Ruhe paarweise nebeneinander, während umgekehrt der nach Süden gerichtete Teil der Manier des Nordfrieses recht auffällig ähnelt; freie Gruppenbildung und Linienführung, Mannigfaltigkeit wie reichere Motive herrschen hier vor. Diese Umstellung ist recht lehrreich. Sie beweist uns, daß der künstlerische Vorzug der Nordseite auf dem Umstand beruht, daß diese den offiziellen Zugang zur Front des Parthenon gebildet hat. Die Stirnseite selbst aber hat ihre eigene Orientierung. Rechts thront Zeus und bezeichnet somit die bevorzugte Seite. Er ist der einzige Gott, der wirklich thront, während die anderen mit recht bescheidenen Stühlen vorlieb nehmen müssen. Er sitzt in lässig beschaulicher Haltung, das Skeptron in der Rechten an die Schulter gelehnt, das Haupt, wie lauschend, seiner Gemahlin leicht zugeneigt, die sich, mit graziöser Gebärde ihren Schleier hebend, ihm zuwendet; und gelassen, gewärtig seines von ihr beeinflußten Winkes, steht neben dem Paare die geflügelte Botin, in der wir zuversichtlicher Iris als Nike erkennen, deren mädchenhaft reizvoller Kopf sich glücklicherweise wiedergefunden hat[1] und damit zugleich auch ihr in seiner Anspruchslosigkeit verkanntes Motiv; sie zieht die locker gewordene Haarbinde an, macht sich also bereit zum Dienste, und gliedert sich durch diese Unterordnung glücklich ein. Die Zeusgestalt aber, die durch die Umgebung so wirksam gehoben erscheint, bietet uns für unsere Vorstellung vom olympischen Zeuskoloß des Meisters gar treffliche Dienste. So abweichend auch die Haltung des Tempelbildes von dieser schlichter aufgefaßten Gestalt war, die vornehme Einfachheit, die ruhige, adelige Art haben wir auch dort an der Stelle jener späteren effektvollen Ausgestaltung des Typus des Götterkönigs anzunehmen, die lange als Vorbild hierfür gedient hat.

Von den vier Gestalten der anschließenden Götterplatte ist nur die letzte in ihrer Bedeutung dem Zweifel entrückt.[2] Der Petasos, der auf dem Schoß dieser geschmeidigen Figur liegt, neben der Chlamys, die so weit herabgeglitten ist, bezeichnet Hermes ganz unzweideutig, und sein ganzes Gehaben stimmt gar gut zu dieser Bezeichnung, aber auch das Rätsel der ersten Figur scheint endgültig gelöst. Sie sticht durch ein besonders zwangloses Gebaren hervor. Das linke Bein hat sie in die Höhe gezogen und umfaßt es mit beiden Händen; man hat an den Hektor der polygnotischen Nekya zutreffend erinnert, aber auch an die ludovisische Statue des Ares; der Schaft der Lanze, auf die er sein linkes Bein auflegt, die kräftigen Formen des Körpers und jenes gewaltsame Ansichhalten charakterisiert diesen Gott deutlich genugsam. Wer aber ist die fackelhaltende, reich bekleidete Frauengestalt neben

[1] American Journ. of archeology V (1889), Taf. 2, S. 1 ff. (Waldstein).

[2] Zuletzt hat unter allgemeiner Zustimmung Furtwängler, Meisterw., S. 185 ff., die Deutung der Göttergruppe des Ostfrieses gegeben.

ihm? Man kann dies Attribut nur Demeter oder Artemis zuteilen und jeder dieser Namen bedingt auch für die folgende Figur einen bestimmten Schluß. In dem ersten Falle hätten wir in dieser Dionysos, im zweiten Apollo zu erkennen. Wir entscheiden uns mit der überwiegenden Anzahl der Erklärer für Demeter, wofür die Reife der Formen, die Würde der Kleidung und Haltung sprechen und folgerichtig für Dionysos. Wenn schon das Motiv des traulichen Lehnens gerade diesem Gotte gut steht, so ist doch sein intimes Verhältnis zu Hermes, dem er so viel zu danken hat und mit dem ihn auch die Form der Herme brüderlich vereint, besonders verständlich. Seine Haltung sagt uns, daß er mit Demeter in lebhafter Unterhaltung begriffen war, nun wendet er den Kopf nach dem herannahenden Zuge seiner Athener, deren Festgepränge und Spiele so oft ihm gelten.

Dem zweiten Flügel der Götterversammlung präsidiert Athene. Sie sitzt in schlichter zwangloser Haltung, helmlosen Hauptes, die Ägis im Schoße, die Lanze in den rechten Arm gelehnt, als Herrin des Hauses und Festes, in lebhaftem Gespräch mit dem auf seinen Stab gestützten Hephaistos, der seinen Kopf ihr zuwendet; das epidaurische »Lemnia«-Relief hat uns die friedliche Vereinigung dieser Gottheiten als eine von phidiasischer Kunst gefeierte gezeigt. Für das folgende Paar, einen bärtigen Mann, dem sich eine bekränzte Jünglingsgestalt zuwendet, werden wir die übliche Bezeichnung als Poseidon und Apollon als berechtigt anerkennen dürfen. Diese prächtige, in Athen befindliche Platte enthält noch eine weibliche Gestalt von feinem Reiz der Bewegung, ist aber an deren Knien abgebrochen, doch besitzen wir von dem nun verschollenen Reste, außer kleinen in Athen befindlichen Fragmenten und einem von Amelung im Museum zu Palermo glücklich wiederentdeckten größeren, einen Abguß, der durch Choiseul-Gouffier in den Louvre kam und uns den Abschluß dieser Seite zeigt; Aphrodite, den linken Arm auf dem Knie der befreundeten Göttin, legt den rechten auf die Schulter des vor ihr stehenden, geflügelten Eros, der ihren Schirm hält und sich traulich an die Mutter anlehnt, die mit weisendem Finger auf den herannahenden Zug zeigt. Der Name Peitho ist für ihre Nachbarin geläufig geworden, doch dienende Gestalten sitzen nicht in dieser Versammlung, sondern nur ebenbürtige Gottheiten; dann aber entscheidet die Nähe Apollons für Artemis, der die magdliche Haube, wie die züchtige Haltung (sie zieht das gleitende Gewand herauf) sehr gut ansteht.

Inmitten der beiden Flügel der Götterversammlung ist eine Szene eingeschoben, die sich als zeitliche Fortsetzung an den unmittelbar vor dieser haltenden Festzug anschließt, die Übergabe des Peplos, der das Hauptobjekt der ganzen Prozession gebildet hat. Die knappe, andeutende Schilderung dieses Ereignisses hat eine umfangreiche Streitliteratur hervorgerufen, der gegenüber wir von der Rechtswohltat der Verjährung aus-

giebigen Gebrauch machen dürfen. Warum Phidias den Peplos samt dem Schiffe, dem er als Segel angespannt war, nicht in den Zug hineingebracht hatte, fragen wir freilich vergebens, weil es auf solche Fragen keine Antwort gibt oder doch geben sollte. Daß er ihm hier im Mittelpunkt der Hauptseite seinen Platz anwies, sagt uns, daß er wohl von der Bedeutung des Kultaktes durchdrungen, aber doch gründlich weit vom Zeremonienbild entfernt war. Der Priester faltet sorgsam das riesige Stück Zeug, ein kleiner Knabe vor ihm hält zu seiner Übernahme die Arme bereit, er hat es wohl vor das Götterbild zu bringen, damit die Zeremonie der Bekleidung vor sich gehen kann; für ein unsichtbares, zu diesem Akte geladenes Publikum werden Stühle von zwei Mädchen herbeigebracht, deren Amt als Diphrophoren wohl bezeugt ist, die Priesterin vor ihnen nimmt sie ab.

Welches sind nun die Zeugen, deren Anwesenheit hier in so bedeutsamer Weise als bevorstehend bezeichnet wird? Es ist eine völlig zutreffende Bemerkung Furtwänglers, daß diese nur die Götter sein können, denen als realen Teilnehmern des Festes und Opfermahles auch wirklich solche Stühle gesetzt wurden. Dieser Brauch führt tief in die Geheimnisse des hellenischen Kultus hinein und bis in die Urzeit des mykenischen Thronkultus zurück. Aber sonderbar, während die Stühle erst gebracht werden, haben die Götter auf denselben längst Platz genommen, wie ihre intime Unterhaltung erweist; sie blicken nach dem Festzuge hinaus, und dem Ereignis, das in ihrer nächsten Nähe vorgeht, widmen sie nicht die geringste Aufmerksamkeit; auch Athene dreht nicht den Kopf zurück. Das ist mit unserer Forderung nach Einheit des Raumes und der Zeit für die Darstellung irgend eines Ereignisses unverträglich; aber der Parthenonfries steht eben noch jenseits dieser Erkenntnis. Das dichterische Element beherrschte dazumal die bildende Kunst noch weit genug, um jene Konflikte mit dem Realismus nicht zum Bewußtsein kommen zu lassen. Wir, denen sie so fühlbar hervortreten, tun wahrlich gut nach Entschuldigungsgründen zu suchen — aber für uns. Ganz ähnlich verhält es sich mit einer anderen Erscheinung hier, für die man ein antikes Spezialgesetz mit dem antik klingenden Namen »Isokephalie« erfunden hat. Es soll nur die Tatsache beschönigen, daß die Figuren des Frieses nicht nur alle nicht nach dem gleichen Maßstab gemessen worden sind, was übrigens auch an den Metopen beobachtet wurde und in den Giebeln fast selbstverständlich ist, sondern daß dieser Maßstab so ungeheuerliche Verschiedenheiten aufweist, daß ein Reiter auf seinem Roß und ein Fußgänger neben demselben, eine stehende und eine sitzende Figur, die gleiche Höhe erreichen; nur die Knaben werden wesentlich kleiner gehalten, wie es der Natur entspricht. Hier, wo unsere Kunstempfindung direkt angesprochen wird, ohne die Vermittlung des Verstandes, fühlen wir das Recht des Künstlers

so klar, daß wir nach einem Titel suchen, der zugleich die Unmöglichkeit, es zu rezipieren, darlege. Thorwaldsen hat es bekanntlich anders gemacht, aber gerade in diesem entscheidenden Punkte spüren wir die Überlegenheit der antiken Komposition deutlich. Der Grund derselben liegt in der anderen Art der Raumanschauung. Der Panathenäenzug ist nicht als reales Schauspiel erfaßt und mit so viel Zufälligkeiten, als sie das Sieb des Künstlerauges passieren konnten, in den Stein übertragen, sondern rein ornamentaler Natur; der Raum, in dem er hier spielt, ist der des Friesstreifens und in diesem gelten die tektonischen Gesetze allein. Hier darf es keine Löcher geben, durch welche der reale Raum hereingucken würde, und gerade die wenigen »Versatzstücke« zeigen das am klarsten. Nur wo ein Jüngling seinen Schuh zu binden oder einer seinen Fuß anzustemmen hat, ist genau soviel Felsen aus dem Stein gehauen, als dazu nötig war; es ist gleichwertig mit allen übrigen Utensilien dieses Zuges.

Die Meisterfrage bedarf noch eines kurzen Wortes, vor allem der durchgehende Unterschied zwischen Nord- und Südseite, der sich im Osten in umgekehrter Richtung wiederholt. Daß die Steigerung des künstlerischen Könnens sich just da vorfindet, wo es ein Hervorheben der Hauptseite über die Nebenseite gilt, bei sonst völliger Wahrung des einheitlichen Charakters, zwingt uns zur Frage, wie dieses wundersame Ergebnis zustande gekommen sein mag. Der Gesamtentwurf kann nur das Werk eines Meisters gewesen sein und dieser Meister war eben Phidias. Hat er nun selbst gleichzeitig in zwei Manieren gearbeitet, in gebundener Art im Süden, in freier Meisterart im Norden? Recht wahrscheinlich ist das kaum, aber Nord und Süd sind doch so gut gegen einander abgestimmt; die Wirkung wäre kaum größer denkbar, auch wenn alles in gleicher Freiheit gearbeitet erschiene. Zu dem gleichen Ergebnis könnte auch ein anderer Weg geführt haben, der den gegebenen Verhältnissen besser zu entsprechen geeignet erscheinen möchte. War das Gesamtprogramm festgestellt und auch nur flüchtig skizziert, dann brauchte der Meister nur den Hauptteil selbst so weit auszuführen, daß seine künstlerische Handschrift nicht mehr zu verwischen war, und dieser gab die feste Richtschnur ab, nachdem sein Generalstab, soweit er ihn nicht zur Mitarbeit an der eigenen Arbeit brauchte, die anderen Partien weiter fördern konnte, natürlich unter steter Aufsicht und wohl auch unter öfterem persönlichen Eingriff des Meisters. Selbstverständlich entziehen sich solche Einzelheiten unserer Kenntnis, aber es ist doch nicht unwichtig, zu versuchen, den persönlichen Anteil des Meisters wenigstens nach der negativen Seite fester abzugrenzen. Das wiedergewonnene Köpfchen der Isis ist das einzige erhaltene von der Götterplatte der Hauptseite. Vergleicht man es mit jenen drei so trefflich erhaltenen der Athener Platte, so leuchtet seine künstlerische Überlegenheit ohne weiteres ein.

Wir werden auf die Wichtigkeit dieser Tatsache noch zurückkommen dürfen, denn der Nachweis der stilistischen Übereinstimmung eines Kopfes mit einem dieser Platte ist bisher für genügend gehalten worden, um die Zuteilung an Phidias zu begründen. Daß dies methodisch unzulässig ist, würden wir deutlicher sehen, wäre uns von den Köpfen der von Zeus präsidierten Reihe auch nur so viel erhalten, wie von der anderen. Wir beklagen nun doppelt schwer diesen Verlust, nachdem wir sehen, daß der Ersatz, den uns der Poseidon-Kopf bietet, hierfür unzulänglich ist. Aber eines werden wir später noch als Ergebnis dieser Erkenntnis lernen können: auch der Meister, der am Südfries und speziell in dieser Götterplatte als dominierend hervortritt, ist einer der Großen dieses Kreises gewesen, von dessen Schaffen es noch monumentale Spuren in unserer Kopistenüberlieferung gibt.

Wir wenden uns nun der Betrachtung der Reste des Giebelschmuckes zu.[1] Pausanias, der den Einzelfiguren der Olympiagruppen seine Beachtung widmete, hat sich hier sehr summarisch ausgedrückt: »Beim Eintritt in den sogenannten Parthenon bezieht sich alles, was man im Giebel sieht, auf die Geburt der Athene, im rückwärtigen auf den Streit zwischen Athene und Poseidon«. Die Künstlernamen anzugeben hat er sich erspart, wohl weil die Tradition diese Giebelgruppen auf Phidias bezog und ihm dieser Name hier so selbstverständlich erschien wie vor der Parthenos, für die er ihn zu nennen gleichfalls nicht nötig fand. Dennoch sind wir ihm zu Danke verpflichtet, denn der traurige Zustand der Erhaltung dieser Kompositionen, von denen wir nur wenige und arg beschädigte Gestalten nebst einigen Fragmenten besitzen, hätte für den Ostgiebel, der schon zu Carreys Zeiten in dem gleichen Zustande war, einer modernen Interpretation keine sicheren Grundlagen mehr geboten. Die Wahl der Themen steht hier in gleich innigem Zusammenhang mit dem Zweck des Tempels wie das des Cellafrieses und läßt uns den gleichen Urheber dringend vermuten. Wir haben schon früher der epigraphischen Kunde Erwähnung getan, welche uns über die Dauer der Bauzeit des Parthenon Aufschluß gab. Sie enthält alle Rechnungen über den Transport des Marmors für die Giebelfiguren aus den Steinbrüchen des Pentelikon in die Bildhauerwerkstätten, und in demselben Rechnungsjahr auch einen Posten für verkauftes Holz, aus welchem der wohl einwandfreie Schluß gezogen ist, die leider verlorene Datierung müsse nach 438 fallen, als das Tempeldach bereits fertiggestellt war.[2] Phidias aber, der Athen kurz nach der Enthüllung der Parthenos

[1] Für die Abbildungen und die Literatur mögen die gleichen Hinweise genügen. Besondere Erwähnung findet gelegentlich, was seit Collignons Behandlung hinzugekommen ist.

[2] Loeschcke in der Festschrift für Arnold Schaefer, S. 46 Anm. 1.

verlassen hatte, kann an der Ausführung dieser keinen Anteil mehr gehabt haben, doch hat man wohl mit Recht eingewendet, daß sich die vorhandene Eintragung nicht notwendig auf beide Giebelgruppen beziehen muß und eine damals vielleicht schon versetzt war. Indes der Anteil des Meisters an diesem Werke hat sich aus der Erwägung ergeben, daß der im Ostgiebel dargestellte Vorwurf der Athenageburt mit seiner Umrahmung von dem aufsteigenden Helios und der versinkenden »Selene« durch die Pandorageburt an der Parthenos wie durch die der Aphrodite am olympischen Zeus als ein spezifisch phidiasscher erwiesen wird. Da nun der Ostgiebel der der Vorderseite ist, so formt sich die Frage von selbst, ob das Verhältnis der beiden Giebel zueinander nicht ähnlicher Art gewesen sein möchte, wie das zwischen Nord- und Südfries zutage getretene. Einer genaueren Untersuchung dieser Frage setzt die Zertrümmerung der Giebelmitte eine schier unübersteigliche Schranke, und doch scheint für eine ähnliche Antwort ein Umstand zu stimmen, der vielleicht Beachtung verdient. Am Ostgiebel ist die Füllung der Ecken mit den obligat gelagerten Gestalten in einer Weise vollzogen, die an keinerlei Vorbilder erinnert, der sogenannte Kephisos des Westgiebels aber mahnt trotz seiner hohen künstlerischen Überlegenheit an die Eckfiguren vom olympischen Zeustempel.

Von dem im Ostgiebel dargestellten Vorgang sind uns nur die Gestalten der beiden Seitenflügel erhalten, in denen wir die Wirkung des Ereignisses förmlich verklingen sehen. Wie aber haben wir uns die Mitte, in der dieses selbst dargestellt war, zu denken? Den ersten Schritt hierzu hat Robert von Schneider getan,[1] indem er die Darstellung gleichen Inhaltes auf einem Madrider Puteal heranzog und für die Wiedergewinnung der Mittelgruppe verwertet wissen wollte. Dort erscheint Zeus thronend mit Blitzbündel und Zepter in den Händen, hinter ihm weicht Hephaistos, der seines Amtes mit dem Beile gewaltet hat, erstaunt zurück vor Athenen, die in voller Waffenrüstung in bewegter Stellung erschienen ist und von Nike, die mit einem Kranze auf sie zufliegt, begrüßt wird. Die drei Parzen hinter Athenen haben freilich nichts mit phidiasscher Kunst zu tun, und zwischen ihnen und denselben Göttern im Ostgiebel herrscht keinerlei Zusammenhang, aber das fände leicht seine Erklärung in dem geänderten räumlichen Verhältnis. Eine gründliche topographische Untersuchung der in den Parthenongiebeln erhaltenen Spuren, die der figürliche Schmuck in denselben hinterließ, hat eine leidlich feste Grundlage für die Rekonstruk-

[1] Die Geburt der Athena: Abh. d. arch. epigr. Seminares der Universität Wien. I. 1880. Das Madrider Puteal: Friederichs-Wolters 1862, auch abgeb. Wiener Vorlegebl. S. VIII, Tf. XI; Collignon, II, S. 21, Fig. 7, und Einzelvkf. Nr. 1724—29. Die Tegeler Reliefs: Friederichs-Wolters 1863—5, W. Vorl. a. a. O. und Hauser, Jahreshefte, VI, S. 98 f.

tionsversuche gegeben.[1] Wohl haben schon bald darauf folgende Arbeiten gezeigt, wie wenig Schutz solche technische Schranken vor den seltsamsten Ausgeburten einer überhitzten Phantasie gewähren, falls es ihr nur gelingt, sie in diese hineinzuzwängen; aber immerhin die nächste Folge dieser Untersuchung war die von zwei Gelehrten gleichzeitig und unabhängig voneinander veröffentlichte, von Sauer selbst schon angedeutete Erkenntnis, daß die in der Mitte des Ostgiebels befindlichen Spuren nicht nur kein Hindernis für die Rekonstruktion der Mittelgruppe nach dem Madrider Puteal bieten, sondern dieselbe so dringend empfehlen,[2] daß sie durch das Hinzutreten von inneren Gründen wohl als genügend gesichert betrachtet werden darf. Darnach nahm also der in Profil thronende Zeus die Mitte ein, und dementsprechend müssen seine Dimensionen recht imponierende gewesen sein. Daß er den Betrachter aber nicht allein in dieser Beziehung an den olympischen Zeuskoloß gemahnt haben dürfte, läßt das Nachbild am Puteal dringend vermuten. Damit war es aber mit der alten treuherzigen Art der Darstellung dieses Wunders vorbei, die Athene als gewaffnetes Püppchen über dem Kopf des Vaters, und noch zum Teil von diesem gedeckt, schweben läßt. Die Göttin, die sich im Westgiebel ihr eigenes Reich erobert, tritt hier in blendendem Waffenglanz als machtvolle Erscheinung in den Kreis der Götter ein, dessen lebhaftes Erstaunen nicht nur dem Wunder gilt, sondern der sich offenbarenden Herrlichkeit der neuen Olympierin. Ihre vorstürmende Bewegung bringt das Plötzliche der Erscheinung zu rein künstlerischem Ausdruck, und da durch diese eine klaffende Lücke zwischen den beiden Hauptbeteiligten entsteht, so werden wir auch die von Zeus auf sie zufliegende Nike dem Madrider Puteal entlehnen dürfen. Aber für sie spricht nicht bloß der Grund der Raumfüllung. Die Parthenosstatue im Tempel drinnen trug doch die Nike auf ihren Händen, wie es das Zeusbild von Olympia tat; hier, wo die beiden, denen Nike von Anfang an zugeeignet ist, unmittelbar zusammentreffen, ist der ihr zugewiesene Platz und die ihr zugewiesene Aufgabe die richtige Lösung des Problems. Das Mysterium der Geburt, auf dessen krasse Darstellung der Meister verzichtet hat, wird genugsam durch Hephaistos mit seinem Beile als Geburtshelfer markiert. Seine Arbeit ist bereits getan, und die Art, wie er am Madrider Puteal hinter dem Thron des Zeus erstaunt zurückweicht, ist für die Wirkung des Ereignisses scharf bezeichnend. Er ist jugendlich unbärtig, und da mögen wohl jene Erklärer recht haben, welche die Figur Prometheus benennen und den Platz des Hephaistos im

[1] Sauer, Ant. Denkm. I, Tf. 58. Athen. Mitt. XVI (1891) S. 59 ff. Tf. 3.

[2] Six, Jahrb. IX (1894) S. 83 ff. und Furtwängler, Meisterw. S. 243, der freilich in seinen »Intermezzi« (1896) S. 17 ff. diese Ansicht widerrufen und einen neuen Rekonstruktionsversuch entworfen hat, den wir aber genugsam gekennzeichnet haben.

Giebel anderswo suchen. Dem attischen Künstler, der in Prometheus den Heros der Plastik verehrte, mag eine solche Vertauschung wohl anstehen, aber es gibt doch noch ausreichende stilistische Gründe, um die Entlehnung dieser Gestalt aus dem Giebel zu sichern. Sie verrät in dem Momentanen der Bewegung myronischen Charakter, und der an der Replik in Tegel erhaltene Kopf stimmt dazu recht auffällig. Nun sind ja auch die Nachwirkungen der Athena, deren uns recht zahlreiche erhalten sind, auf jene der myronischen Marsyasgruppe fälschlich bezogen worden, aber myronischen Einfluß zeigt auch sie. Man hat diesen auch schon in einem gleich zu besprechenden Torso dieses Giebels erkannt, und wir begnügen uns, die Tatsache zu verzeichnen, die keiner Erklärung bedarf, sondern selbst Licht verbreitet. Damit aber ist die Hilfe, die uns das Madrider Puteal bietet, zu Ende, und zwischen der so indirekt wiedergewonnenen Mitte und den erhaltenen Gestalten der Ecken klafft eine Leere, die wir zurzeit nur in unserer Phantasie zu füllen vermögen. Nur ein prächtiger Torso in Athen, das Oberteil einer männlichen Gestalt, die in einer lebhaften Bewegung dargestellt war, für welche der Marsyas des Myron zum treffenden Vergleich herangezogen wurde, verlangt seinen Dimensionen nach die Stelle unmittelbar nach der Athena. Man hat in dieser Figur den Hephaistos sehen wollen, aber dann fände er jedenfalls seine Rolle als Geburtshelfer bereits besetzt. Doch wie man ihn immer benennen mag, wichtig ist vor allem die in seiner Stellung deutlich hervortretende Responsion zu dem hinter dem Throne des Zeus zurückweichenden »Prometheus«. Diese einander formal entsprechenden Gestalten schließen die Hauptfiguren als Mittelgruppe ab. In ihrem Zurückprallen vor dem sich vor ihnen abspielenden Ereignis bieten sie die kräftigste Betonung seiner Bedeutung und rufen die Dichterworte in Erinnerung, die dem Meister bei seiner Gestaltung vorgeschwebt haben mögen. Aber kunstgeschichtlich ist es doch recht bezeichnend, wenn gerade hier der Geist myronischer Kunst, der in der statuarischen Plastik durch die neue Richtung als fast überwunden gelten mochte, nun urplötzlich wieder auflebt.

Mit diesen fünf Gestalten scheint nun die Bewegung ihren Höhepunkt überschritten und in ruhigere Bahnen eingelenkt zu haben. Die Standspuren des Giebels scheinen bestimmt dahin zu weisen, daß sich nun jederseits eine thronende Gestalt befand, im Profil der Mitte zugewendet, an welche sich je eine stehende Figur eng anschloß, der eine weiter ausschreitende nachfolgte. Die Namen dieser erraten und verteilen zu wollen, darauf werden wir gerne verzichten; nur so viel steht fest, daß sie dem Kreise der olympischen Hauptgestalten, die an dem Ereignis den nächsten Anteil nehmen, angehören.[1]

[1] Darüber zuletzt Studniczka, Jahrb. XIX (1904) S. 1 ff.

Daran schließt sich nun in der rechten Giebelhälfte die erhaltene weibliche Figur (deren gewiß unzutreffende, aber geläufige Bezeichnung als Iris wir nur mit einer ebenso problematischen vertauschen können) und an diese der ganze in dieser Ecke erhaltene Rest. Weniger befriedigend liegt die Sache in der anderen Giebelhälfte. Es scheint zwar, daß der Torso einer geflügelten, nach vorne zu stürmenden weiblichen Gestalt (I) dazu gehört, in welcher wir dann wohl Iris zu erkennen haben, aber für ganz sicher wollen wir dies doch nicht ausgeben, da der Torso noch immer wieder dem Westgiebel zugeteilt wird. Die Figur aber, die das Gegenstück zu der früher erwähnten »Iris« der anderen Seite bot, ist verloren, und der erhaltene Rest dieser Ecke beschränkt sich fast ganz auf den wundervollen Dreiverein von Frauen und einen Torso der ihr Viergespann hinablenkenden Göttin der Nacht.[1]

Überblicken wir nun das lückenhafte und immer nur ungefähre Bild, das wir uns von der Gesamtkomposition dieses Giebels machen konnten, so ergibt sich als sichere Tatsache, daß die Darstellung nicht wie in der alten Manier der Giebelkomposition in zwei durch die Scheitellinie des Giebels genau geteilte und möglichst entsprechend angeordnete Hälften zerfiel, sondern daß hier ein neues künstlerisches Prinzip erscheint, das uns aber nicht ganz unbekannt vorkommen dürfte: es ist das der Dreiteilung. Die rechts und links von der Mittelgruppe sitzenden Gestalten schließen diese ein und heben sie so bestimmt als Einheit heraus, daß die an sie gelehnten Gestalten wohl die Aufgabe gehabt haben mochten, allzu scharfe Scheidung zu mildern, um den Anschluß der beiden Enden an die Hauptgruppe zu vermitteln. Wie wir diese Hauptgruppe als symmetrisch wohl gegliedert erkennen konnten, so zeigen sich auch die Flügel zueinander gestimmt, aber es ist eine weit freiere Art der Responsion, als wir sie sonst gewohnt sind. Gewiß, wenn der Meister zu dem aufsteigenden Helios diesmal nicht die reitende Selene, sondern die Göttin Nyx auf einem Viergespann als Gegenstück wählte, so begreift sich dies aus den speziellen Bedingungen des Raumes, der eine gleichwertige Masse verlangte, aber der Zweiverein der rechten Ecke ist mit dem Dreiverein der linken auf eine ebenso einfache Weise ins Gleichgewicht gebracht, indem jenem die herrliche nackte Jünglingsfigur auf dem Felsen vorgelagert war, die mit der lagernden dritten Figur der Dreifrauengruppe formal gestimmt ist. Gewiß war auch das Fehlende ähnlich entsprechend angeordnet, aber das besonders Charakterisierende dieser Flügelkompositionen ist, daß sie ihren Eigenwert haben und nicht als bloße Begleitung der Hauptaktion dienen, denn ihr

[1] Man hat sie früher als Reiterin angenommen, wie die Selene des Basisreliefs der Parthenos; völlig gesichert ist nun der Tatbestand durch Sauer a. a. O. S. 83.

dominierender Zug geht nach den Ecken; die Verbindung mit der Mitte ist durch ihre eigene künstlerische Gliederung hergestellt, indem jede dieser Eckkompositionen aus einem bewegten, der Mitte zustrebenden Teil und einem ruhigeren, in entgegengesetzter Richtung orientierten besteht, wobei die Ausgleichung der Massen eben durch das Mehr oder Weniger an Bewegung erfolgt. Wenn uns dies gleiche Prinzip an den Gemälden Polygnots und seiner Genossen wie am Parthenonfries selbst schon entgegengetreten ist, so liegt hier doch eine Steigerung eigentümlicher Art vor. In jenen Fällen dient die Dreiteilung der dichterischen Absicht, das Ereignis erzählend zu entwickeln. Die Göttergeburt aber ist ein Drama, und auch als plastisches Schauspiel an die Bedingungen des damals erstandenen historischen Dramas gebunden. Die Einheit des Ortes war von vornherein gegeben, die Szene spielt im Olymp und geht darüber nicht hinaus. Die Einheit der Zeit ist durch die Einrahmung des Vorganges zwischen Helios' Aufstieg aus dem Meer und dem Abstieg der Nyx in das Meer zu klarem Ausdruck gebracht. Das Prinzip der Teilung ist dadurch ein rein formales, ausschließlich künstlerischen Zwecken dienendes geworden.

Wenn wir uns der Betrachtung der einzelnen uns erhaltenen Fragmente der Komposition zuwenden, so wollen wir die exegetischen Sorgen zurücklassen und nur, wo sich die Deutung von selbst ergibt, den Namen anfügen, im übrigen aber uns mit den Rufnamen begnügen. Die lange Reihe von Versuchen nach dieser Richtung hat fast ausschließlich ein negatives Resultat ergeben, und die hier mangelnde, recht zweifelhafte antike Periegetenweisheit durch moderne Weisheit ähnlicher Qualität zu ersetzen, dazu fühlen wir keinen Beruf. Das gilt für beide Giebelgruppen, und der Verzicht, die Gedanken des Meisters bis ins einzelne erraten zu wollen, deren Inspiratoren wir gerne kennen möchten, fällt gegenüber dem grandiosen Eindruck seiner Gestalten nicht allzu schwer.

Von dem aufsteigenden Sonnengotte konnte in der Giebelecke nur ein kleines Stück zum Vorschein kommen. Aus einer mit Wellen bedeckten Platte, die das Meer bedeutet, tauchen Hals, Schultern und die kräftigen, Zügel haltenden Arme des Gottes empor, dessen Kopf verloren ist. Auch von seinem Viergespann ragen nur die Pferdeköpfe heraus, deren vorderes, plastisch ausgeführtes Paar im British Museum ist, während das rückwärtige, flach gearbeitete im Giebel zurückblieb. Der allein leidlich erhaltene vordere Kopf trägt dem Charakter dieses himmlischen Gespannes Rechnung. Er bäumt sich hoch empor und ist von feurigem Leben erfüllt. Auf einem flachen Felsen, auf dem ein Pantherfell und darüber ein Mantel ausgebreitet ist, liegt, dem aufsteigenden Sonnengotte gegenüber, die herrliche nackte Jünglingsgestalt, der »Theseus«, der so viele unwirksame Taufakte über sich hat ergehen lassen müssen. Wir kennen im ganzen Skulpturenschatz

des Altertums kein Werk, in dem der Gedanke der ruhenden Kraft in gleich großartiger Weise zum Ausdruck kommt. Bezeichnend dafür ist das Wort: »Würde er sich erheben, so stünde der Doryphoros in eigener Person vor uns.« Aber seine Tragweite ist kaum so groß, als sein Urheber gemeint hat. Polykletischen Einfluß bezeugt diese Ähnlichkeit nicht. Sie würde sich vielmehr erheblich mindern, wenn wir jenes Ereignis nicht bloß in unserer Phantasie vollziehen müßten. Vermutlich stünde dann nicht der leibhaftige Doryphoros, nicht einmal sein Bruder, sondern wohl ein naher Verwandter jenes phidiasschen Ares, den wir für dessen »Colossicon nudum« in Anspruch nahmen, vor uns. In dem arg verriebenen Antlitz ist doch noch ein Rest von adeligem Ausdruck geblieben, und die Frische und Feinheit der technischen Ausführung erregte von Anfang an lebhafte Bewunderung. Das Attribut in seiner Linken war aus Bronze eingefügt und auch die Fußbekleidung war aus dem gleichen Metall; der ihm von Petersen zugeteilte Name Dionysos scheint nun doch der endgültige zu sein.[1] Neben ihm befinden sich auf mit Kissen aus zusammengelegten Teppichen versehenen Sitzen zwei traulich eng verbundene Frauengestalten in lebhaftem Gespräch. Die der Neigung des Giebels entsprechend kleiner gebildete Gestalt hat den rechten Arm auf die Schulter ihrer Genossin gelegt und lehnt sich an sie an; diese hatte das Haupt ihr zugewendet, und die Geste des ausgestreckten rechten Armes wie die leichte Drehung in die Richtung der Giebelmitte verrät, daß sie jener von dem Vorgang erzählt, von dem beide als entfernte Zuschauer noch kaum berührt werden; auf sie eilt eine dritte weibliche Gestalt in lebhafter Erregung zu, um die große Kunde zu vermitteln. Diese unter dem Rufnamen »Iris« bekannte Gestalt ist von zarter mädchenhafter Bildung, die ihr auch die Bezeichnung als Hebe verschafft hat; ihre schlichte Gewandung im dorischen Chiton läßt sie noch bestimmter als Jungfrau erscheinen. Von der urplötzlichen gewaltigen Erscheinung der Pallas geängstigt, flieht sie, den flatternden Mantel in den gehobenen Händen haltend, den Kopf nach vorne zurückgewendet, auf jenes ruhige, traulich vereinte Paar zu. Seine Deutung schwankte lange zwischen Demeter und Kore und den beiden attischen Horen; nun hat der Scharfblick Studniczkas[2] die erstere Deutung endgültig gesichert, indem er die »ungewöhnlichen Sessel« beider Gestalten als Cisten nachwies, die für diese Gottheiten sinnvoll erscheinen. Die unmittelbare Nähe von Demeter und Dionysos setzt aber auch den inneren Zusammenhang ins rechte Licht, der zwischen der Götterwelt dieses Giebels und der vom Ostfriese des Parthenon herrscht. Um so wichtiger ist eine hier sich

[1] Petersen, Kunst des Phidias. S. 116. Studniczka, Jahrb. XIX (1904) S. 1 f.
[2] A. a. O.

aufdrängende stilistische Beobachtung. Die Art, wie sich diese beiden Göttinnen im Gespräch aneinander schließen, zeigt eine geradezu überraschende Verwandtschaft mit der auf der Zeusseite des Ostfrieses beobachteten und ist ebenso gründlich verschieden von jener auf der Athenaseite desselben. Die Folgerungen, die diese Übereinstimmung nahelegt, bedürfen keiner weiteren Ausführung.

In der linken Giebelhälfte begegnet uns zunächst der »Hephaistos«-Torso in Athen, dessen Stellung in der Gesamtkomposition wir bereits kennen gelernt haben. Er stand zu Zeiten Carreys nicht mehr im Giebel und wurde 1836 durch Ross bei den Ausgrabungen vor der Ostfront des Parthenon gefunden. Seine Rückseite ist vortrefflich gearbeitet und erhalten, die gewaltige Erregung, die diesen Körper durchzieht, hat Myron in Erinnerung gebracht. Aber die großartige breite Formengebung kennzeichnet ihn doch als phidiasisch. Der »Nike«-Torso, den wir nicht mit voller Zuversicht eingereiht haben, zeigt bei noch lebhafterer Bewegung als der Torso der »Nike«-Hebe eine verschiedene Art der Gewandbehandlung, die um so schärfer hervortritt, als die Lücke sie direkt der Dreifrauengruppe zunächst stellt, die uns die absolute Meisterschaft des großzügigen Gewandstiles jener Zeit so klar vor Augen führt. Da erkennen wir leicht eine prinzipielle Verschiedenheit, die die gleiche Meisterhand ausschließt. Aber dieser so ganz anders gearteten Manier werden wir noch im Westgiebel begegnen, und wenn stilistische Indizien diese viel umstrittene Frage entscheiden könnten, dann läge die Sache sehr einfach. Diese Nike nimmt sich im Ostgiebel fremd aus. Stellt man sie aus anderen Gründen da hinein, so gibt sie durch ihre Kontrastwirkung den besten Anhalt, dessen spezifisch künstlerische Eigenart zu erfassen.[1]

In der Giebelneigung vor der hinabsteigenden Nyx ist uns die leider kopflose Dreifrauengruppe erhalten, die, unter dem Rufnamen der »Tauschwestern« hochgefeiert, meist als Moiren bezeichnet werden, mit Rücksicht auf das Madrider Relief, das ihre Anwesenheit auch bei dem Geburtsakte bezeugt. Aber gerade hier versagt seine Zeugniskraft für den Parthenongiebel, und Studniczka hat wohl recht, wenn er diese Moiren gleich den Horen aus ihm verweist und die vom Ostfries gebotene Analyse für zutreffender hält. Damit bringt er Petersens Gedanken wieder zu Ehren, der in der dritten, weich hingelagerten Gestalt dieser Gruppe Aphrodite erkannt hat, für welche wir jetzt auch in unserer monumentalen Überlieferung Analogien besitzen, deren wir noch zu gedenken haben. Daß sie der attische Glaube als die älteste

[1] Die Zuteilung in den Westgiebel, die Brunn (Sitzber. d. bayr. Akad., 1874, S. 24) zuerst begründet und zuletzt noch Sauer (»Der Weber-Labordsche Kopf«, S. 80 ff.) entschieden bestritten hat, wird auch von Studniczka (a. a. O. S. 10) energisch verteidigt.

der Moiren auffaßte, bietet für jene Umdeutung eine willkommene Entschuldigung. Die zweite Moire, in deren Schoß Aphrodite liegt, dürfte nun als Dione bezeichnet werden, aber die erste geht bei der neuen Erkenntnis leer aus. Dieser Mangel verwandelt sich nun in einen Vorzug, da es jetzt feststeht, daß sie den beiden auf dem Felsen ruhenden Genossinnen nur lose angereiht ist und auf einem Stuhle saß, dessen Spuren sich noch erkennen ließen.[1] Die Art dieser Gruppenbildung wie die freie Variierung des Motives von der gegenüberliegenden Ecke ruft uns die Manier der Zeusreihe des Ostfrieses wieder in Erinnerung. Es ist fast kein Unterschied zu spüren, nur so viel, als durch die tektonischen Verhältnisse geboten ward, aber eine künstlerische Höhe, die schon bei manchem Betrachter den Phrasenschwindel hervorgerufen hat. Der in Athen befindliche Torso der Göttin der Nacht war zu Zeiten Carreys aus dem Giebel verschwunden und ist erst 1840 vor der Ostseite des Parthenon aufgetaucht. Seinen rechten Platz hat zuerst Beulé erkannt. Ähnlich wie Helios ragte auch sie nur mit halbem Leibe aus dem Giebelboden hervor; die sich über der Brust querenden Kreuzbänder wie die vorgebeugte Haltung kennzeichnen sie als Wagenlenkerin, während man sie sich gelegentlich als nach Frauenart reitend gedacht hat. Nun haben sich zu dem in London befindlichen Pferdekopf noch zwei weitere an ihrer alten Stelle gefunden und die Spuren eines vierten sind noch nachweisbar. Damit ist sie als vollwertiges Gegenstück des Helios erwiesen. Der Londoner Pferdekopf gilt mit Recht als das Höchste, was die am Parthenon so reich hervortretende Kunst der Pferdeplastik geschaffen hat. Während die Rosse der Heliosquadriga im Aufsteigen sich mächtig emporbäumen, senkt sich dieser versinkende Pferdekopf so, daß sein Maul über dem Geison herabhängt.

Die Komposition des Westgiebels ist uns in noch weit fragmentarischerem Zustande erhalten, doch bietet uns für ihre Erkenntnis Carreys Zeichnung, der dieses Giebelfeld in einem noch wesentlich guten Erhaltungszustande gesehen hat, eine willkommene Anschauung, die den wildesten Rekonstruktionsversuchen festere Grenzen setzt, als es »Randbänke« und »Stemmlöcher« vermögen; dennoch bleibt auch da gar manches Rätsel ungelöst. Das hier so passend gewählte Thema, die hochheilige Sage von dem Streit Athenens und Poseidons um die Besitzergreifung des attischen Landes, war bisher der Verherrlichung durch die attische Kunst fast ganz entgangen. Kein fester Typus hemmte hier die Phantasie des schaffenden Künstlers. Wenn man aber geglaubt hat, aus

[1] Sauer a. a. O. S. 116 f., der seine (Ath. Mitt. XVI [1893] S. 83) über diese Gruppe gemachten Beobachtungen zurücknimmt und damit auch auf die Bezeichnung als Moiren verzichtet.

den Zeichnungen Carreys und den erhaltenen Resten als des Künstlers Auffassung die eines wirklichen Zweikampfes mit gründlicher Abfuhr des Poseidon erkennen zu müssen, so hätte man sich neben manch anderer Erwägung auch die gegenwärtig halten sollen, daß damals das attische Reich im Zeichen der Seeherrschaft stand und ein offizielles Monument wie die Giebelgruppe des Parthenon keine Poseidon beleidigende Sprache führen durfte. Die Auffassung des Themas war auch eine gründlich verschiedene, und eigentlich hat uns Pausanias den falschen Titel seiner Komposition überliefert, den wir gedankenlos nachzusprechen nicht verpflichtet sind. Den eigentlichen Inhalt derselben bildete nicht der Streit der Götter, sondern die Stiftung der heiligen, im benachbarten Erechtheion bewahrten Wahrzeichen, in welchen beide Götter in Kultgemeinschaft verehrt wurden: des Ur-Ölbaumes und der Salzquelle mit der Spur des schöpferischen Dreizackstoßes. Und wenn es im ersten Augenblick vielleicht befremden mag, diese so recht für das Erechtheion passende Darstellung am Parthenon zu finden, so wollen wir uns daran erinnern, daß auch die Peplosübergabe nicht hier spielt, sondern in jenem Bau »ἐν ᾧ τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα«; und wenn man aus dieser Tatsache schließen zu dürfen vermeinte, jenes alte Kultbild hätte damals aus dem Erechtheion in den Parthenon übertragen werden sollen, so braucht man diese Forderung nur auf die Wahrzeichen zu übertragen, um den Fehlschluß zu erkennen. Die einfache Folgerung, die sich aus diesen Tatsachen ergibt, ist vielmehr die, daß der plastische Schmuck des Parthenon sich nicht auf die phidiassche Parthenos bezieht, sondern auf Athene selbst, und eine freiere Auffassung das Wesen der Gottheit vom Kultbild zu scheiden beginnt. Der Parthenon soll die Schutzgöttin des Reiches verherrlichen, die Parthenos sie verbildlichen und diese Giebelgruppe die Tatsache verkünden, daß untrügliche Wahrzeichen Athen als die von den Göttern geliebte und zur Herrschaft erkorene Stadt erweisen. Freilich entfällt damit das nach unserem Sinne dramatische Element, welches man in diese Darstellung hineinsehen wollte, aber dramatisch in antikem Sinne ist dieses Götterschauspiel ebenso wie dasjenige, welches sich im Ostgiebel abspielt.

Die beiden Gottheiten sind zu Wagen auf die Akropolis gefahren, die der Schauplatz dieses Ereignisses war. Sie haben der Obhut der Lenker die Wagen überlassen und sich in den Raum zwischen diese begeben, um vor einer Schar auserlesener Zeugen die Handlung vorzunehmen, die ihre Berechtigung auf das Protektorat Athens kund tun soll. Die Quadrigen mit ihren feurig sich aufbäumenden Rossen schließen die heilige Handlung ein und heben die Mittelgruppe in ähnlicher Weise von den Flügeln ab, wie jene beiden thronenden Gestalten an den entsprechenden Stellen im Ostgiebel. Nicht eine einzelne Mittelfigur nahm die volle Giebelhöhe dominierend in Anspruch, sondern die Giebelachse geht durch den von Athena

geschaffenen Ölbaum, womit der Ausgang der Handlung zu künstlerischem Ausdruck gebracht wurde; um diese gruppierten sich die beiden Gestalten der Protagonisten genau im Raum über der Säulenmitte. Athena schwingt noch in lebhafter Bewegung des Ausholens den Speer, dessen Stoß den Ölbaum hervorschießen ließ. In geradezu ungestümer Kraftäußerung holt Poseidon zu dem Stoß mit dem Dreizack aus, dessen Spuren im Burgfelsen dauernd zurückblieben. Der Salzquell, der ihm entsprang, war dem Beschauer durch Delphine versinnlicht, von denen sich in Carreys Zeichnung noch einer unten an der Stelle, wo Poseidons Wagen stand, findet.

Es sind nur wenige Bruchstücke von dieser Mittelgruppe erhalten. Vom Poseidon ist der Oberleib bis zum Halsansatz in zwei Stücken vorhanden, der Hauptblock des Rückens mit den ausgearbeiteten Partien der Schultern und beider Seiten befindet sich im British Museum, das abgesprengte Stück mit der Brust, 1835 ausgegraben und völlig anpassend, ist in Athen, und im Abguß vereinigen sich beide Stücke zu einem Fragment von wahrhaft grandioser Wirkung. Die gewaltige Anspannung der Muskeln, die geschwellten Adern, die starke Erregung und die Bewegung, die diesen Leib durchzieht, lassen uns das Elementare in der Gestalt des Meergottes nachfühlen und machen es begreiflich, wenn man angesichts dieses Torsos an eine rechte Kampfszene dachte. Von der Athenagestalt haben wir nur ein Bruchstück der ägisbewehrten Brust und von den einrahmenden Gespannen geringfügige Reste. Morosini hatte 1688, nach der Einnahme der Burg, in Erinnerung daran, daß es einer seiner Ahnen war, der die Bronzepferde 1204 aus Konstantinopel nach Venedig zum Schmuck des Portales von S. Marco gebracht hatte, den Versuch gemacht, das Gespann Athenens und den Poseidon, dessen Rosse lange zuvor schon verschwunden waren, herabzunehmen, um sie als Zeugen seines Triumphes in die Heimat zu bringen. Doch das Unternehmen mißglückte kläglich, die ganze Mittelgruppe stürzte herab und zerbrach in tausend Trümmer. Jedenfalls aber bezeugt das Ende doch den großen Eindruck, den auch diese Rosse vom Parthenon gemacht haben. Die Wagenlenker beider Gespanne sind weiblich. Für Athena ergibt sich Nike von selbst, für Poseidon werden wir seine Gemahlin voraussetzen dürfen. Neben dem Gespann Athenens finden wir Hermes als Begleiter, neben dem Gespann Poseidons eine weibliche Begleitung. Wer aber sind die Gestalten von Weibern, Männern und Kindern hinter diesen Wagen, die in bunter Reihe die Giebelflügel bevölkert haben? Richter des Streites, die man in ihnen hat sehen wollen, können sie nicht sein. Sie sind göttliche oder heroische Zuschauer des Schauspieles, der Wechsel der Benennungssysteme versagt uns ein weiteres Eingehen auf diese Frage. Von den erhaltenen Fragmenten der Giebelflügel verdient vor allem der berühmte »Kephissos« besondere Erwähnung. Wohl wissen wir, daß

auch dieser Name, der einst als gesichert galt, nur den Wert eines Rufnamens hat, und daß es kein Flußgott ist, der hier in der Giebelecke liegt, und dem in der anderen eine ähnlich gelagerte Frauengestalt entsprach, die mit einem Manne zu einer Gruppe zusammengefaßt erscheint, wie in der Lücke neben ihm einst eine Frau stand. Aber wenn wir auch ohne Antwort bleiben, die prächtige Erhaltung dieser Gestalt, die ihren verlorenen Kopf dem Schauspiel zugewendet hatte und im Schema so lebhaft an die olympischen Giebelfiguren erinnert, läßt uns die hohe künstlerische Bedeutung des Meisters klar erkennen. Nicht so gut dient hierfür die noch heute im Giebel stehende, dieser Gruppe benachbarte Gestalt eines auf den mächtigen Windungen einer Schlange sitzenden bärtigen Mannes, an den sich eine Frauengestalt wie erschreckt anschmiegt. Sie ist arg verscheuert, und aus einer kleinen, in Eleusis gefundenen Kopie (Eph. arch. 1890) derselben läßt sich nichts lernen, weil sie eine offenkundige Fälschung ist. Aber die Gewandbehandlung dieser weiblichen Figur und, soweit wir dies an den Fragmenten konstatieren können, auch die der übrigen dieses Giebels unterscheidet sich von der im Ostgiebel herrschenden und stimmt völlig genau mit der jener Nike, die wir früher besprachen. Dort ist sie breiter und großzügig, von dekorativ kräftiger Wirkung, hier weniger körperlich gestaltet, eine feinere malerische Auffassung, die nach einer anderen Richtung drängt. Im ganzen tritt die Überlegenheit des Ostgiebels deutlich hervor. Besonders faßbar in der Art der Gruppierung. Haben wir dort die Analogie mit der Zeusreihe vom Ostfries gefunden, so ist es kaum zu verkennen, wie hier die mehr parataktische Art der Athenareihe herrscht, die nur je zwei Gestalten miteinander in Beziehung setzt, wobei die Gesetze des Giebels allerdings eine andere Verbindung erfordern. Diese Beobachtungen drängen zu dem Schluß, daß der Westgiebel das spätere, nach dem Abgange des Phidias von Athen erst in Angriff genommene Werk sei, während seine ureigenste Art im Ostgiebel deutlich hervorzutreten scheint. Aber eine genauere Meistertaufe scheint uns hier verwehrt. Kaum für immer. Die Giebelgruppen des Parthenon stehen keineswegs isoliert in unserer monumentalen Überlieferung. Eine kleine, aber im steten Wachsen begriffene Reihe von Einzelwerken, die wir wohl einer genaueren Betrachtung zu unterziehen haben, zeigt ihre stilistische Zugehörigkeit deutlich, und doch weisen sie untereinander noch deutlichere Verschiedenheiten auf, als sie uns bisher begegnet sind. In dieser Richtung liegt die einer vielleicht nicht fernen Zukunft vorbehaltene Lösung dieser Fragen, für die es jetzt nur erst Hypothesen gibt. Aber wir haben zunächst unsere Aufmerksamkeit auf einen Bau hinzulenken, dessen nahes Verhältnis zum Parthenon schon sein Skulpturenschmuck zeigt. Es ist das sog. Theseion, der am besten erhaltene aller griechischen Tempel.

Viertes Kapitel

Theseion und Bau und Bildwerke der perikleischen Akropolis

Als mit dem siegreichen Einzug des Christentums der heilige Georg von dem »Theseion«[1] Besitz ergriff und seine schützende Hand darüber hielt, ging die Kunde von dem ursprünglichen Inhaber rasch verloren und die aus dem Mittelalter stammende Tradition, die ihm den Rufnamen gab, hat sich als irrig längst erweisen lassen. Mit dem Erwachen der Erforschung des hellenischen Bodens beginnen die Versuche, den rechten Namen dieses vielbewunderten Bauwerkes zu ergründen; sie dauern noch fort, wenn auch aus der Zahl der aufgestellten Bewerber derzeit Hephaistos die meisten Stimmen auf sich vereinigt. Das entscheidende Wort steht bei den von Dörpfeld eingeleiteten Ausgrabungen des attischen Marktes, und diese scheinen für jene zuerst von Lolling wissenschaftlich begründete Vermutung zu sprechen.

Der Tempel ist ein dorischer Peripteros mit sechs Säulen an den Giebel- und dreizehn an den Langseiten. Daß auch er an der Stelle eines älteren, von den Persern verbrannten Heiligtums steht, zeigt noch sein Unterbau, in dem die unterste Stufe wie die Fundamente aus piräischem Poros bestehen, während die beiden oberen Stufen wie der ganze Bau aus pentelischem Marmor errichtet sind. Das Material des Skulpturenschmuckes hingegen ist parischer Marmor. Wir wenden uns mit Umgehung der Baubeschreibung, soviel des Wissenswerten sie auch bieten mag, unmittelbar der Betrachtung des Schmuckes zu. Er bestand, wie jener des Parthenon, aus Metopen, Fries und Giebelgruppen, und schon die Vereinigung dieser ersten beiden Elemente lehrt uns einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen ihnen erkennen, wenn auch der Skulpturenschmuck hier mit weit sparsamerer Hand ausgestreut ward als dort. Von der ehemaligen Existenz

[1] Eine Gesamtausgabe liegt in dem Werke von Br. Sauer vor: Das sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck, das den einen Vorteil bietet, die Berufung auf die ältere Literatur unterlassen zu können. Eine Auswahl bei Brunn-Bruckmann, Tf. 152—153 und 406—408.

der Giebelgruppen zeugen die reichlichen Bettungsspuren, in denen die Figuren samt ihren Plinthen eingelassen waren. Sie sind daraus zweifellos schon in antiker Zeit verschwunden. Ein unbekannter Kunstfreund, in dem wir einen römischen Großen, vielleicht einen Kaiser, vermuten dürfen, hat sie sorgsam herausheben und vermutlich nach Italien bringen lassen. Es klingt zwar recht selbstverständlich, wenn wir demnach diese Giebelgruppen in das Verlustkonto unsrer Wissenschaft buchen, aber dies Verfahren wird doch zugleich zur einzig zulässigen Form der Abwehr gegen Hypothesen, die die Grenzen des Erforschbaren überschreiten. Metopen und Fries befinden sich noch am Bauwerk selbst in einer vom Parthenon recht verschiedenen Art der Anordnung. Den achtzehn skulptierten Metopen des Pterons stehen fünfzig glatte gegenüber, zehn dieser achtzehn schmücken die Ostfront, und je vier greifen nach der Nord- und Südseite hinüber. Damit ist ein kräftiger Akzent auf die Hauptseite gelegt, der, wie wir sehen, auch noch vom Fries verstärkt wird und auch in der Architektur zum Ausdruck kommt, indem sich die Ringhalle hier verbreitert und mit selbständiger Decke zu einer Vorhalle gestaltet, ein Verfahren, welches sowohl der Tempel der Demeter in Rhamnus, wie der vom Kap Sunion zeigen, die derselben Zeit angehören.

Die Metopen sind auch hier stilistisch älter als der Fries. Ihr Thema ist ein echt attisches: die Vergleichung der Taten des Theseus mit jenen des Herakles, und zwar in der Weise, daß neun Heraklestaten die zehn Platten der Ostseite füllen, während die beiden anschließenden Seiten acht Theseuskämpfe enthalten; also immerhin wird dem älteren Heros ein bevorzugter Platz gewahrt. Der traurige Erhaltungszustand dieser Heraklesmetopen erschwert den so erwünschten Vergleich mit denen der Cella des olympischen Zeustempels; es fehlen hier die Darstellung vom Fang des kretischen Stieres in Rücksicht auf die gleiche Theseustat und die allzu lokalen der stymphalischen Vogeljagd und der elischen Stallreinigung, während die Geryonie, wie die Helenaszene am Parthenon, auf zwei Platten verteilt ist. Wenn auch die Abfolge der Heraklestaten hier von der offiziellen olympischen Redaktion mancherlei Abweichungen zeigt, so läßt sie doch den Zusammenhang klar hervortreten, und noch schlagender zeigen ihn die übereinstimmenden Lösungen zweier für die Enge der Metope besonders schwieriger Probleme. Die Rosse des Diomedes sind auch hier durch ein einziges ersetzt und der Höllenhund wird auch hier aus der Ecke der Metope, die das Höllentor ersetzen muß, herausgeholt. Da aber fast jede einzelne Abweichung, die wir feststellen, einen Fortschritt bedeutet, so sind wir über das zeitliche Verhältnis wenigstens nicht im unklaren. Ein Vergleich der Formen entfällt mangels solcher, den können allein die besser erhaltenen Theseusmetopen bieten. Sie stellen im Süden, vom Osten beginnend, dar: 1. Kampf mit dem Mino-

taur, 2. marathonischer Stier, 3. Sinis-, 4. Prokrustesabenteuer. Im Norden: 5. Periphetes, 6. Kerkyon, 7. Skiron und 8. den Kampf mit der krommyonischen Sau. Diese Bilderreihe hat dem Bauwerk seinen Rufnamen gegeben, aber das Theseion, dem er entlehnt ist, und in welchem Pausanias die mikonischen Gemälde gesehen und beschrieben hat, muß einen ähnlichen Metopenkranz als erste authentische Redaktion der Theseustaten getragen haben, wie uns der Nachklang auf den Theseusschalen, die um 470 entstanden, beweist. Von jener älteren Redaktion unterscheidet sich die hier erhaltene gründlich. Nur eine jüngere Gruppe, an deren Spitze die Madrider Aisonschale[1] steht, zeigt eine starke Annäherung; sie scheint auf dieses Vorbild zurückzugehen. In dem erwähnten Zyklus fehlt nur die hier dargestellte Tat gegen den Keulenschwinger Periphetes.

Die einzelnen Darstellungen dieses Zyklus sind von ungemeiner Lebendigkeit, von einem Sinn für das Augenblickliche, der uns sofort an myronische Art erinnert; an den lateranensischen Marsyas hat auch der Unhold Skiron längst gemahnt. Am schärfsten tritt das hervor, wenn wir die Bezwingung des marathonischen Stieres mit der des kretischen auf der olympischen Metope vergleichen, aber auch die Kerkyonmetope zeigt diese Art recht drastisch. Der schlanken, geschmeidigen Gestalt des attischen Heros dienen die derben der bekämpften Unholde zu willkommener Gegenüberstellung. Das palästritische Ideal erscheint durch jene in seinem rechten Licht. Die Art dieser Kämpfe und nicht eigene Vorliebe hat es mit sich gebracht, daß hier dem nackten Körper ein weit größerer Raum als in den Parthenonmetopen eingeräumt ward. Nur zweimal hat Theseus sein Gewand nicht abgelegt, im Kampf mit dem Stier und in dem Kampf mit der Sau, und gewiß nicht zufällig hat es Meister Aison ebenso gehalten. Stilistisch gehen diese Metopen mit der mittleren Reihe der Metopen vom Parthenon. Das enge Verhältnis des plastischen Schmuckes beider Tempel tritt jedoch noch deutlicher in dem Fries zutage. Der ionische Eindringling in das feste Gefüge des dorischen Baues hat seinen Einzug wohl am Parthenon gehalten, aber außer dem Theseion zeigen ihn noch der von Iktinos erbaute Tempel zu Phigalia und der Tempel vom Kap Sunion als wesentlichen Baugedanken dieser großen Zeit, die es aber doch nicht vermocht hat, ihn festzuhalten und bestimmt einzuordnen. Dafür ist es scharf bezeichnend, daß derselbe Meister, der ihn am Parthenon zuerst und nicht auf eignen Antrieb angebracht hatte, ihn in Phigalia von der Verbindung mit dem dorischen Aufbau wieder loslöste und über ein ionisches System in das Innere der Cella verlegt hat. Im »Theseion« hat er seinen Außenplatz noch erhalten, aber er ist nur zum Schmuck der Fronten verwendet, und während er sich im

[1] Ant. Denkm. II, Tf. 1. I. Einzelvkf. Nr. 1730.

Westen damit begnügt, die Cellawand zu schmücken, greift er im Osten in ähnlicher Weise über sein Gebiet hinaus, wie es der Metopenkranz tut. Er geht nämlich über die Antenpfeiler der Cella hinüber zu den gegenüberstehenden Säulen der Ringhalle, die er dadurch schneidet und so die Vorhalle abgrenzt. Dieses seltsame Übergreifen an der Ostseite, welche damit so nachdrücklich als Vorderseite herausgehoben wird, hat sich auch am Tempel von Sunion wieder gefunden, ein untrügliches Anzeichen für das geschwisterliche Verhältnis beider Bauten. Indes entbehren doch auch die von Dörpfeld hervorgehobenen technischen Begleiterscheinungen für die Geschichte des Problemes in dieser kurzen Spanne Zeit nicht des Interesses.[1] Am Parthenon zeugt neben den dorischen Tropfenleisten noch die Kontraktion der Eckjoche für ein über der Eingangswand geplantes Triglyphensystem. Am Theseion ist bereits an Stelle jener Tropfenleisten ein lesbisches Kyma getreten, aber die Kontraktion, wenn auch gemindert, noch vorhanden. Der Tempel von Sunion hält am Kyma fest und beseitigt die Kontraktion. »Hier ist aber auch die letzte Reminiszenz an den früher üblichen Triglyphenfries verschwunden.«

Wir beginnen die Betrachtung des plastischen Schmuckes mit dem kürzeren Westfries, der durch die Wahl des Themas: Kampf der Lapithen und Kentauren, zum Vergleich mit den Parthenonmetopen direkt einladet. Die acht Szenen, in die diese Darstellung zerfällt, in welcher weder Frauen noch Geräte auf das Hochzeitsmahl anspielen, lassen ihn wie aus der gleichen Anzahl von Metopen zusammengesetzt erscheinen, die Verbindung zu einer fortlaufenden Frieskomposition, wie sie uns in so glanzvoller Weise der von Phigalia zeigt, ist hier nur äußerlich bewerkstelligt, und die Reminiszenz, die die Architektur im Verblassen zeigt, wird hier wieder lebendig. Darüber ist mit keinerlei Responsionsversuchen hinwegzukommen, aber trotz dieses fühlbaren Mangels läßt sich die hohe Meisterschaft der Komposition nicht verkennen, die auch die offenen Anklänge an die Parthenonmetopen nicht beeinträchtigen können. Eine charakteristische Neuerung ist eine, wenn auch bescheidene, aber durchgehende Terrainangabe, sie läßt einen Fortschritt nach der realistischen Richtung hin erkennen. Den Zusammenhang mit den Parthenonskulpturen kündet mit einer wie absichtlich erscheinenden Deutlichkeit gleich die erste Gruppe, die, wie man längst gesehen hat, nichts anderes ist, als eine leichte Variation jener herrlichen Parthenonmetope, deren Köpfe in Kopenhagen aufbewahrt werden; indes ist sie so vollendet, daß man am liebsten an eine Autorvariation denken möchte, denn schon die folgende Gruppe zeigt kühne Originalität. Ein unbewaffneter Jüngling hat einen auf ihn zusprengenden Kentauren mit einem echt

[1] Ath. Mitt. IX (1884) S. 324 ff.

athletischen Ringergriff am Bein gepackt, auf den Rücken geworfen und tritt ihm nun in die Weichen; dem sich hilflos Wehrenden wird ein mit geschwungener Lanze herbeieilender Genosse den Garaus machen. Wir finden hier alles übertrumpft, was in den Kentaurenmetopen des Parthenon geleistet ist, auch die über das Faß kollernde Kämpfergruppe, an die man sich erinnert fühlt, nimmt sich wie ein Vorspiel zu dieser aus. Die nächste Gruppe zeigt einen Kentauren, der, einen Baumstamm schwingend, zur Rettung seines bedrohten Kameraden herbeieilt, aber schon holt ein andrer Lapithe hinter ihm zum Schlage aus. Nun folgt fast im Mittelpunkt der Darstellung die streng aufgebaute Kaineusgruppe; zwei Kentauren wälzen gemeinsam auf das Haupt des in den Boden versinkenden und den Schild emporhaltenden Kaineus einen gewaltigen Block. Nach diesem Ruhepunkt geht es in verstärktem Tempo weiter; an die freieste Manier am Parthenon erinnert lebhaft der mit vorgestrecktem Schild dem Kentaur mit seinem Löwenfell an den Leib rückende Lapithe, dessen Chlamys lang am Boden nachschleift. Die folgende Gruppe eines knienden Lapithen, der einen sich bäumenden Kentauren an der Kehle faßt, fordert zum Vergleich mit der Parthenonmetope VIII heraus, die den gleichen Vorwurf in etwas anderer Fassung bringt, und wenn die vorletzte mit dem seinen Gegner niederreitenden Kentauren, der dabei vom Rücken angegriffen wird, kein eigentliches Gegenstück am Parthenon hat, so ist die letzte, in der ein Lapithe dem Kentauren, der in blinder Wut auf ihn losstürmt, das Schwert von unten in den Leib stößt, mit der elften bloß in Carreys Zeichnung erhaltenen Metope nächstverwandt. Aus diesen offen zutage liegenden Tatsachen ergibt sich unzweifelhaft, daß der Meister dieses Westfrieses die Parthenonmetopen gar gut gekannt haben muß, da er sie so frei benutzt hat. Aber nichts läßt uns in ihm auf den Nachahmer schließen, und es scheint hier schon der Umstand wegeweisend zu sein, daß es die reifsten und demnach jüngsten der Kentaurenmetopen sind, deren kleine Zahl hier ihre ebenbürtige Nachfolge findet. Hätte nicht, noch ehe die Metopen an dem Bau des Iktinos ersetzt werden konnten, eine Serie dieser Metopen schon bereit gestanden, so würden vermutlich diese beiden Kentauromachien noch größere Ähnlichkeiten zeigen, aber die vorhandenen genügen, um hier dieselben Hände zu vermuten, die dort diesen Zyklus zum Abschluß brachten, denn wie eine glänzende Fortsetzung desselben nimmt sich dieser Westfries aus.

Der Ostfries führt uns seinem Thema nach in unbekanntes Land. Als exegetisches Problem erster Ordnung hat er den gelehrten Scharfsinn zu kräftiger Betätigung gereizt, aber eine völlig befriedigende Lösung steht noch immer aus, und sie wird kaum gelingen, wenn uns nicht zuvor irgend ein Glücksfall die Sage, die hier dargestellt ist, in literarischer Fassung be-

schert. Sicher ist nur eines, es handelt sich hier um ein kriegerisches Ereignis aus der mythischen Urgeschichte Athens, dessen Wichtigkeit die in zwei Reihen zu je drei sitzenden zuschauenden Götter genugsam betonen. Sie rahmen die Haupthandlung ein, rechts Zeus, Hera und Athena, links Poseidon, Amphitrite und Hephaistos. Die Abhängigkeit vom Ostfries des Parthenon tritt hier greifbar deutlich zutage, und auch die Einteilung der Komposition ist eine dem Prinzipe des Frieses mehr entsprechende als im Westen. Die Göttergruppen trennen die große Schlachtszene von den kleineren Szenen ab, die sich auf den von der Cella zur Ringhalle übergreifenden Friesplatten befinden und sich wie Anfang und Ende zur Hauptdarstellung zu verhalten scheinen; zeigt doch die eine Vorbereitung zum Kampfe, während die andere die Fesselung eines Überwundenen darstellt. Inmitten aber tobt der Kampf zwischen einer Schar nach hellenischer Art gewaffneter Krieger gegen nackte, mit gewaltigen Steinblöcken sich wehrende Unholde, denen der siegreiche Heros kühn entgegentritt. Doch wie sein Name ist und wer jene sind, denen offenbar auch der Gefangene der Schlußepisode wie die beiden Gefallenen zugehören, wissen wir nicht. Es ist gewiß bezeichnend, daß jene Riesen die gewaltigen Blöcke nicht eigentlich schleudern, sondern, wie man bemerkt hat, durch die Luft stoßen und schieben. Mit den geltenden Gesetzen der Mechanik tritt die Darstellung in einen offenkundigen Widerspruch, der uns sagen soll, hier ist ein Wunder, es sind Zauberkräfte in diesen Männern, deren Berührung die Steine folgen müssen.[1] Die Deutung auf die Pelasger scheint damit einen festen Halt zu haben, denn der Künstler hat mit der Schilderung der Wundermänner deren Betrachtern die Sage von den Erbauern der kyklopischen, in Athen speziell pelasgischen Mauern in Erinnerung rufen wollen, welche von den Gesetzen der Schwerkraft persönlichen Dispens gehabt haben sollen. So viel läßt sich aus dem Bildwerk herauslesen, aber seinem scharfsinnigen Erklärer weiter in die Details der Ausmalung dieses Kampfes zu folgen, hindert uns doch der Mangel an Zuversicht, den Pelasgermythos, wie er in den Köpfen dieser Zeit gelebt haben wird, mit dem geschilderten Vorgang in zwanglose Übereinstimmung bringen zu können. Wir wissen nichts weiter, als daß die Pelasger aus Attika gewaltsam vertrieben wurden; welcher Heros aber diese Tat getan habe, darüber liegt uns kein Bericht vor, und dem Mythos entnehmen wir nur die Bedeutung der Tat, als der ersten Befreiung des attischen Landes von fremden Eindringlingen, die ebensogut des Götterschutzes bedürftig war

[1] Dies erkannt zu haben ist Sauers Verdienst. Seiner Deutung auf den Pelasgermythus tritt Roberts Versuch: »Der müde Silen«, S. 26 ff., mit einer wohl noch mehr problematischen entgegen.

wie jene der Halbvergangenheit, an welche dieses Plusquamperfektum erinnern sollte.

So sehr die künstlerische Würdigung dieses Werkes durch seinen traurigen Zustand beeinträchtigt wird, es bestätigt doch wirksam die Folgerungen, die sich aus der Betrachtung des Westfrieses bereits ergeben haben. Die Abhängigkeit von den Parthenonskulpturen tritt auch hier bestimmt hervor, schon die Göttergruppen lassen darüber keinen Zweifel aufkommen. Wenn uns aber hier ein größeres Maß von Eigenart entgegentritt, so liegt das mit in der Wahl des Stoffes, für welchen es uns an Analogien fehlt. Als voller Meister offenbart sich sein Schöpfer gerade durch das kühne Wagnis, ein Thema zu behandeln, welches sich der plastischen Darstellung gegenüber spröde verhielt, und wofür er sich die Ausdrucksmittel erst selber schaffen mußte. Die Hauptgruppe ist es, die ihn im besten Lichte zeigt. Welch prächtige Gestalten sind diese recht absichtlich in allen Ansichten gestellten Riesen und ihr kühner Bezwinger. Vom reinsten Parthenonstil trennt ihn nur ein kleiner Zusatz malerischen Elementes, doch darin wird man ein prinzipiell scheidendes Moment kaum erblicken dürfen. Im kleineren Raum konnten sich die Meister freier ergehen, der monumentale Druck lastete leichter auf ihren Gestalten. Das »Theseion« ist der nur wenig jüngere Bruder des Parthenon. Dieser war vielleicht noch kaum ganz vollendet, als sich in der Unterstadt der kleinere Bau erhob, dessen künstlerischen Schmuck wir Meistern zuschreiben dürfen, die auch dort tätig waren. Freilich hat diese lange als feststehend geltende Anschauung jüngst energischen Widerspruch gefunden, doch halten wir uns nicht für verpflichtet, den Spuren, die den Autor bis nach Knossos geführt haben, nachzugehen.

Noch gestatten uns gewaltige Baureste im Umkreis der attischen Burg wie in der Stadt selbst, im Piräus, in Eleusis, in Sunion und anderswo einen Überblick jener glänzenden architektonischen Großtaten, mit denen die Politie des Perikles ein neues, alles übertreffendes Athen in würdig geschmückter Umgebung geschaffen hat. Aber der Schauplatz, der zum Mittelpunkte dieser Welt erkoren war, blieb doch die Akropolis. Das Stichwort der in ihrer kleinstädtischen Behaglichkeit aufgeschreckten konservativen Kreise, die hinter dieser grandiosen Umgestaltung die Tyrannis lauern sahen, von den »Millionen verschlingenden Bauten«, richtete sich vor allem gegen das gewaltigste der architektonischen Prachtstücke jener Zeit, die Propyläen, die den Eingang zu der neu erstandenen Akropolis in einer der künstlerischen Bedeutung derselben würdigen Weise umgestaltet haben. Ihrem genialen Erbauer Mnesikles war es nicht vergönnt, seinen Plan unverkürzt verwirklichen zu können, und erst die eindringenden Untersuchungen Dörpfelds haben uns diesen in seiner ursprünglichen Gestalt

erkennen lassen,[1] er hat auch sein Werk nur zu einem provisorischen Abschluß gebracht in der allerdings trügerischen Hoffnung, es bald wieder aufnehmen zu können. Der Plan, an Stelle des nach dem Perserkriege notdürftig ausgebesserten Burgtores ein neues und großartiges Festtor zu errichten, scheint gleichzeitig mit dem der Errichtung des Parthenon und Erechtheion um die Mitte des fünften Jahrhunderts gefaßt worden zu sein. Gewichtige Gründe sprechen dafür, daß schon vor und während des Parthenonbaues seine Ausführung in Angriff genommen wurde.[2] Ob man bis zu dieser Zeit viel über die Fundamentierung und den Unterbau hinausgekommen sein wird, darf fraglich erscheinen. Die literarische Tradition hat hier Daten bewahrt, die wir sonst vermissen.[3] Sie setzt den Beginn des Baues in das Archontenjahr 437/6, also unmittelbar, nachdem der Parthenonbau außen vollendet war, gibt seine Dauer auf fünf Jahre, also bis 432, und seine Kosten auf 2012 Talente an. Er galt eben einem späteren Geschlecht als Wahrzeichen der einstigen Größe Athens, trotzdem ihm der grandiose Plan unbekannt blieb, der ihn noch weit imponierender gestaltet hatte. Das Hindernis zeigt uns das Datum an. Am politischen Himmel waren damals die Wolken des peloponnesischen Krieges aufgetaucht und begannen sich zu verdichten. Da erscheint es selbstverständlich, wenn man den kostspieligen Bau so rasch als möglich eingestellt hat. Es spricht nun für das Genie des Meisters, der diesen Rückzug in so geordneter Weise durchgeführt hat. Aber gerade die politischen Ereignisse, die Mnesikles dazu zwangen, haben einen seinem Werke entgegenstehenden architektonischen Plan vielleicht erst zur vollen Reife gebracht. Dem Tempel der Athena Nike konnten sie nichts anhaben, nicht bloß seiner Kleinheit wegen, sondern weil die Hilfe der Siegesgöttin damals zu dringlich erscheinen mußte, um ihr Heiligtum vernachlässigen zu lassen. Noch ist das merkwürdige Verhältnis, in dem der gewaltigste und der zierlichste Bau der Akropolis zueinander standen, nicht völlig unzweifelhaft klargelegt, und sicher nur, daß sie sich gegenseitig im Wege standen, wie sich auch heute noch die malerische Kontrastwirkung des kleinen schräggestellten Tempelchens zu dem machtvollen Hallenbau als unbeabsichtigt verrät. Der Baugedanke, der uns hier in seiner eindrücklichsten Verwirklichung entgegentritt, gehört zum eisernen Bestande der hellenischen Architektur und ist uns schon von der Anaktenburg des mykenischen Zeitalters her bekannt. Aber seine Übernahme in den des modernen ist durch den Bau des Mnesikles vermittelt worden. Es mag eine dankbare kunstgeschichtliche Aufgabe sein, dem Fortleben desselben im Wandel der Zeiten nachzugehen;

[1] Athener Mitt. X (1885) S. 38 u. 311.

[2] Loeschcke, Jahrb. XIX (1904) S. 22 ff.

[3] Jahn-Michaelis, Arx Ath.², S. 44 f. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXVII (1902) S. 414.

es wäre der würdigste Kommentar zur künstlerischen Exegese des mnesikleischen Baues. Er nimmt, ganz aus pentelischem Marmor hergestellt, die gesamte Breite des Westabhanges ein. Eine Treppe aus drei breiten Stufen führt auf die Höhe des Stylobates des Torgebäudes, wie der beiden Seitenflügel. Das eigentliche Torgebäude, der Mittelbau, ist offenbar genau nach dem Entwurfe des Meisters fertiggestellt worden. Der Tormauer, welche zu den Seiten des Haupttores noch von je zwei Nebentoren durchbrochen wird, ist eine große Vorhalle und eine kleinere Hinterhalle vorgelagert, die je sechs Säulen Front haben und einst mit Triglyphen und den Giebeln darüber abschlossen, für die wohl ein niemals zur Ausführung gekommener plastischer Schmuck geplant gewesen sein mag. Die prächtige Kassettendecke der Vorhalle trugen sechs ionische Säulen im Innern, die den breiten mittleren Hauptdurchgang flankierten. Ihre so herrlichen Kapitelle gelten und galten als vorbildlich. Die Hinterhalle liegt höher, eine Treppe von fünf Stufen führt zu der Schwelle der Nebentore, ihre Säulenstellung ruht auf einer zweistufigen Grundfläche; es war eine keineswegs leichte Aufgabe, diese Niveauverschiedenheiten künstlerisch auszugleichen, und eine schwierige technische, die großen Abstände zwischen Säulen und Mauern zu überspannen; die gewaltigen Steinbalken, die jetzt am Boden liegen, müssen einst von Maschinen gehoben worden sein, deren Leistungsfähigkeit eine sehr bedeutende war. Diesem Mittelbau schließen sich zwei vorspringende Seitenflügel an. Der nördliche Flügel ist, abgesehen von dem an vielen Stellen nicht abgearbeiteten Werkzoll, nach dem Plane des Meisters vollendet worden. Seine Südfront öffnet sich mit drei Säulen zwischen Anten gegen den Burgaufgang, die übrigen Wände sind geschlossen; der ganze Flügel steht auf hohem Unterbau am Rande des Burgfelsens. Von der Vorhalle gelangte man in einen großen, nahezu quadratischen Saal, in welchem einst eine Gemäldesammlung untergebracht wurde; diese »Pinakothek« ist offenbar als Museum für Weihgeschenke von allem Anfang an gedacht gewesen. Der Südflügel ist erst durch die von Schliemann durchgeführte Abtragung des in ihn hineingebauten Frankenturmes in seinem Grundriß erkennbar geworden. Die Nordfront öffnete sich, in völlig symmetrischer Art mit der gegenüberliegenden Front des anderen Flügels, gegen den Torweg. Doch ist dieser Flügel niemals ausgebaut worden, nur seine Vorhalle ward ausgeführt und auch diese in einer sehr merkwürdigen Verkürzung, die nur einen provisorischen Abschluß bedeuten konnte. Der Wandabschluß der Halle reicht nur bis zu der dritten gegenüberliegenden Säule, nach der ein Gebälk von einem schmalen Mittelpfeiler unterstützt hinüberging. »Der Eckpfeiler der Nordfront sprang also kulissenartig vor und stand völlig isoliert da.« Geplant war eine völlige Übereinstimmung dieses Flügels mit seinem Gegenstück bis auf

eine allerdings nicht unwesentliche Einzelheit. Der Eckpfeiler ist als Ante gebildet und die Westwand konnte daher nicht abgeschlossen sein wie jene des gegenüberliegenden Flügels, die an dem Felsrand entlang ging; sie sollte sich mit einer Säulenstellung, die der rechtwinklig anstoßenden genau zu entsprechen hatte, gegen die Terrasse öffnen, auf der der Altar der Nike vor dem Niketempel stand. Damit war eine Einengung dieses heiligen Bezirkes unvermeidlich, und es sieht allerdings so aus, als ob ein Protest im Namen der Siegesgöttin hier Einhalt geboten hätte und jener einsame Eckpfeiler dadurch zum Tropaion derselben geworden wäre. Aber Meister Mnesikles mußte sich noch eine weit empfindlichere Verkleinerung seines Entwurfes gefallen lassen. Er hatte, anlehnend an die beiden äußeren Flügel, zwei größere innere Flügel als mächtige Hallenanlagen vorgesehen, die sich gegen die Akropolis zu in einer langen Säulenstellung öffnen sollten. So verschiedenartig wir uns den praktischen Zweck dieser Hallen denken können, der künstlerische liegt klar zutage. Auch die Säulenstellung der Hinterhalle des Torgebäudes sollte nicht allein stehen, sondern in ihrer Wirkung in ähnlicher Weise gehoben werden, wie es die den Aufgang flankierenden Säulenhallen der der Vorhalle vorgeschobenen Flügel tun. Da nun diese Hallen hier aber zurücktreten und den ganzen, erheblich breiteren Raum bis zu den Rändern des Burgfelsens einnehmen, so entsprechen sie allerdings in sehr freier Weise jenen vorgelagerten, aber sie schmiegen sich den Bedingungen des Bodens ebenso streng an, und wenn der Anblick der Propyläen von außen auch in dem Ruinenbilde von heute ein eindrucksvoller ist, so ging des Meisters Absicht dahin, seiner glänzenden Ouvertüre zur Akropolis auch ein ebenso glänzendes Finale anzuschließen.

Von diesen projektierten Hallen sind nur Spuren ihrer Anlage sichtbar, und da, wie aus diesen geschlossen werden darf, die Stellung der Säulen, mit denen sie sich gegen die Burg zu öffnen sollten, dorisch gewesen sein wird, so dürfen wir uns die Innensäulen, die hier je zu vieren das Gebälk trugen, entsprechend jenen der Vorhalle ionisch denken. Auch an den Propyläen tritt jener die Zeit beherrschende architektonische Gedanke, dorischen und ionischen Baustil zu einer höheren Einheit zu verbinden, hervor, und zwar in einer für die spätere Entwicklung bedeutsamen Weise. Der dorischen Ordnung gehört die Repräsentation nach außen, der Schmuck im Innern der ionischen. Wenn wir bei Vitruv die dorische Säule als Symbol der Männlichkeit, die ionische als das des weiblichen Wesens erläutert sehen, so dürfen wir den Ursprung dieses Gedankens, den man bis zum Kanon Polyklets zurückverfolgen konnte, in den Architektenbüchern dieser Zeit vermuten. Auch wo beide Ordnungen nebeneinander stehen, wie das kleine ionische Niketempelchen vor den Propyläen und das zierliche Erech-

theion neben dem Parthenon, bietet sich unwillkürlich dasselbe Gleichnis. In dem gewaltigen Projekt des Meisters Mnesikles hat sich eine radikale Tendenz nicht verkennen lassen. Es schnitt rücksichtslos in heilige Bezirke ein, die sich eine Verkümmerung ihres ererbten Rechtes gefallen lassen sollten. Man hat darin einen Hauptgrund des Scheiterns seines großartigen Planes gesehen, und wohl mit Recht. Aber das Souveränitätsgefühl, das die Kunst dieser Zeit durchdrang, kommt gerade durch diesen Konflikt, wie immer auch sein Ausgang gewesen ist, klar zum Ausdruck.

Die Frage nach dem relativen Altersverhältnis zwischen den Propyläen und dem Niketempel ist derzeit noch Gegenstand eifriger Kontroverse, doch ist unser Wissen von diesem Verhältnis durch eine Inschrift wesentlich erweitert, die von dem Kult der Göttin und auch von ihm handelt.[1] Die beiden Seiten des Steines tragen Beschlüsse verschiedener Zeiten. Die Vorderseite enthält ein Dekret, das etwa um das Jahr 450 anzusetzen ist. In ihm wird das Gehalt für eine Priesterin der Athena Nike ausgeworfen und bestimmt, daß der uns wohlbekannte Architekt Kallikrates das Heiligtum mit einer Tür versehen und einen Plan für die Erbauung eines steinernen Niketempels und eines steinernen Altares einer Kommission vorlegen solle, die dem Rate über die Verdingung der Arbeit Bericht zu erstatten habe. Der Beschluß auf der Rückseite ist durch den Antragsteller als spätestens um 432 datiert, wird aber wohl etwas früher gefaßt sein. Er bestimmt die Flüssigmachung des in dem ersten Beschluß bewilligten Gehaltes. Als Hauptergebnisse dieser Urkunde lassen sich die folgenden zusammenfassen: Es gab schon in alten Zeiten an der Stelle des nachmaligen Niketempels ein Heiligtum dieser Göttin. Der Plan der Erbauung dieses Tempelchens ist fast gleichzeitig mit dem des Parthenonbaues. Aber nichts sagt uns, ob der Beschluß rasch ausgeführt worden ist; es scheint sich vielmehr aus der zweiten Inschrift der bestimmte Anlaß zu ergeben, eine starke Verzögerung, die auch die stilistische Analyse des Baues und seines Bildschmuckes verlangt, anzunehmen. Keil hat richtig bemerkt, die späte Anordnung der Zahlung des bewilligten Gehaltes an die Nikepriesterin erkläre sich daraus, daß der Tempel erst um das Jahr 434 etwa so weit war, um den die neue Priesterin bedingenden Kult ins Leben zu rufen. Damit sind wir aber wieder recht nahe an die Bauzeit der Propyläen herangerückt. Bei dieser noch keineswegs abgeschlossenen Frage bleibt die herrliche Balustrade des Tempels, die uns noch später beschäftigen wird, ganz aus dem Spiel. Sie ist sicher später entstanden, aber es ist doch ein bezeichnendes Moment darin, daß, während der mnesikleische Bau vergebens seiner Weiterführung

[1] Eph. arch. 1897, Tf. 11. Dittenberger, Sylloge inscr. graec.[2] Nr. 911. Arx Ath. App. epigr. Nr. 6. Ausführlich erläutert von Keil, Anonym. Arg. S. 302 ff.

harrte, dem des Kallikrates eine ganz unvorhergesehene und die eigene künstlerische Bedeutung weit überstrahlende Fortsetzung zuteil ward. Der von Dörpfeld mit großem Scharfsinn vertretenen Anschauung, der Niketempel sei um 440 erbaut worden und älter als die Propyläen, steht vor allem die von Puchstein scharf herausgehobene Tatsache entgegen, daß das mnesikleische ionische Kapitell, wie es sich als Vorbild für den ionischen Tempel am Ilissos erweisen läßt, auch am ionischen Niketempel in halber Größe mit leichter Variation nachgebildet erscheint.[1] Eine Umkehrung des Verhältnisses ist einfach ausgeschlossen, es wäre auch sehr sonderbar, zumal wir einen größern als dessen Meister unter dem Einfluß des Mnesikles stehen sehen. Iktinos hat in seinem eleusinischen Propyläenbau sich enge an ihn angeschlossen, und auch dessen Tempel zu Phigalia steht unter dem gleichen Zeichen. Ebensowenig empfiehlt der plastische Schmuck diesen Zeitansatz; verträglicher ist er zu der Annahme, er sei ungefähr gleichzeitig mit dem Ende des Propyläenbaues. Somit bleibt doch immerhin fraglich, wie weit der Anteil des Kallikrates an dem aufgeführten Bauwerk reicht. Wenn er seinen Entwurf bald nach dem Auftrag fertiggestellt hat, dann ist er später gründlich umgearbeitet worden, und ob er noch selbst in der Lage war, sich dieser Aufgabe zu unterziehen, wissen wir eben nicht. Sein Hauptwerk, die langen Mauern, läßt ihn mehr als Unternehmer denn als Künstler erscheinen, und seine Mitwirkung am Parthenonbau mag ähnlicher Art gewesen sein. War aber dieses so schräg vor die Propyläen hingepflanzte Tempelchen ein Trutzbau, der dem Meister Mnesikles ein »Halt« zurief, dann sind es seine Gegner gewesen, die ihm die wirksamste aller Huldigungen bereitet haben, die der Nachahmung.

Der Niketempel ist im Jahre 1835 durch Ludwig Ross, Schaubert und Hansen aus seinen Trümmern, die zur Errichtung einer türkischen Batterie dienen mußten, wiedererstanden; nur das Dach, dessen Giebel einst keine Skulpturen trugen, fehlt, und ein großer, von Lord Elgin entführter Teil des Frieses ist dem am Bau erhaltenen in Terrakottanachbildung angefügt. Das ziere Tempelchen ist ein ionischer Amphiprostylos, dessen Vorhallen vier Säulen tragen. Über dem dreiteiligen Architrav zieht sich rings um den ganzen Bau das schmale Band des leider arg beschädigten Frieses.[2] Die Ostseite stellt eine Götterversammlung dar, die zu den Kampfszenen der übrigen in einem verständlichen Zusammenhang steht, ohne daß es bis jetzt gelungen wäre, die Tagesordnung dieser Versammlung genauer

[1] »Das ionische Kapitell«, 47. Berl. Winckelmannspr. S. 14 ff.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 747 ff., wo auch die ältere Literatur angeführt ist. Furtwängler, Meisterw. S. 213ff. Collignon, II, S. 100ff. Proben bei Brunn-Bruckmann, Tf. 117/8.

festzustellen. Nur daß Athena, die gewaffnet vor Zeus steht, die Hauptrolle spielt, ist klar und zeigt in die Richtung, die wir hier erwarten müssen. Man hat diese Götterversammlung der Ostseite mit der vom Ostfries des Parthenon verglichen; es läge wohl näher, an die den Kampf lenkenden Götter vom Theseion zu denken, und die Stildifferenz tritt wohl auch hier nicht so schroff entgegen; aber mit dem Parthenonfries stimmt dieser hier doch in einem äußerlichen Punkte überein: seine gesamte Darstellung ist eine einheitliche. Die beiden Langseiten stellen Kämpfe zwischen Hellenen und Persern dar, wobei sich die Wagschale sichtlich zugunsten der ersteren neigt; auf der Westseite sind beide Gegner Hellenen. Man hat längst gesehen, das feindliche Heer, in dem griechische Hilfstruppen gegen die eigenen Landsleute fechten, deute auf die Schlacht von Platää, und der Götterrat wird der geschichtlichen Bedeutung dieses Entscheidungskampfes gerecht. Ebensowenig als eine gegenständliche Trennung hier am Platze ist, sind auch irgendwelche stilistische Unterschiede wahrzunehmen. Die Darstellung ist aus einem Guß, von köstlicher Frische und Lebendigkeit und flotter malerischer Ausführung. An das Theseion erinnert nur die realistische Art der Terrainandeutungen, aber vom Parthenonstil ist hier keine Spur zu finden. Dieser Fries nimmt unter den attischen Monumenten der Zeit eine Sonderstellung ein. Mit der Hypothese, er wäre ein Vorläufer des Parthenonfrieses, rechnet niemand mehr ernsthaft. Analogien, wenn auch nicht allzu weit reichende, bietet der Fries von Phigalia, aber noch stärkere Anklänge an die großen lykischen Monumente von Xanthos und Gyölbaschi sind schon vielfach bemerkt worden. Und noch mehr als solche bequem vergleichbare Einzelzüge beweist die gleiche Grundtendenz, die echt malerische Auffassung in bewußtem Gegensatz zu dem plastischen Prinzip des phidiasschen Kreises. Sie zeigt den Einfluß des polygnotischen, in dessen Mittelpunkte in Athen Phidias' Bruder stand, in starker Nachwirkung. Wir werden damit an das Quellgebiet einer Strömung geführt, die rasch anschwellend bald hervorbricht und mächtig daherbraust; doch ehe wir die weitere Entwicklung in der Richtung, die uns der Fries des Niketempels weist, verfolgen, wollen wir eine Reihe plastischer Einzelwerke durchgehends hohen künstlerischen Wertes durchmustern, die sich wie von selbst den Bildwerken des Parthenon anzuschließen scheinen und, wie sie für uns ihr Licht von diesen empfangen, doch auch manchen leuchtenden Strahl au. sie zurücksenden.

Wir beginnen mit einer, die erst seit kurzem als glänzende Bereicherung unseres Antikenvorrates bekannt gemacht wurde, der Berliner Aphroditestatue »aus der Werkstätte der Parthenongiebelfiguren«.[1] Diese ihrer Ver-

[1] v. Kekule, Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenon-

öffentlichung beigefügte Bezeichnung läßt über die Klarheit, mit der sich ihr stilistischer Charakter ausprägt, keinen Zweifel. Die Figur ist nun von den Zutaten des Ergänzers, der ihr einen Kopf aufgesetzt, eine Vase als Stütze unter den rechten aufruhenden Arm und eine Schildkröte unter den gehobenen linken Fuß geschoben hatte, befreit. So stand sie einst in der Villa Brazza bei Venedig, und eine glaubhafte Überlieferung läßt sie in der Zeit Morosinis, dessen Beutezug so reiche Schätze attischer Kunst enthielt, aus Griechenland dahin gelangt sein. Sie ist aus pentelischem Marmor und zweifellos ein Originalwerk von hoher Schönheit, wenn auch die Bewunderung, die ihr der glückliche Entdecker entgegengebracht, nicht allgemein geteilt wird. Aber auf jeden wird der erste Eindruck der sein, als ob die berühmte hingelagerte der »Tauschwestern« des Ostgiebels sich plötzlich erhoben hätte, und die Übereinstimmung gerade mit dieser Gestalt ist so groß, daß man den künstlerischen Unterschied erst bei eingehender Vergleichung wahrnimmt. Gewiß, er fällt für die Giebelfigur in die Wagschale, aber der Ausschlag ist vielleicht doch nicht so kräftig, als es zunächst scheinen mag. Man wird immerhin zugeben, die lagernde Gestalt wirkt harmonischer, während die stehende nicht frei von einigen Härten ist. Aber gerade dort, wo sie sich zeigen, spielt die Verschiedenheit der Haltung kräftig mit. Um die lagernde Gestalt lassen sich die Faltenzüge eher freier anordnen, als um die stehende, bei der die Schwerkraft ihre Wirkung auf sie ausübt. Hier mußte das linke Bein gebogen und gehoben werden, um der ähnlichen Draperie einen Halt zu bieten, womit der ruhige Linienfluß der gelagerten Gestalt aufgegeben werden muß. An deren Stelle treten schärfere Kontrastwirkungen, und diese sind hier mit absoluter Meisterschaft verwertet; der feine Linnenchiton, der ebenso vom schwellenden Busen und der Schulter im Herabgleiten aufgehalten wird, ist deshalb hier um eine Note zarter und durchsichtiger. Beide Aphroditegestalten stammen nicht bloß aus der gleichen Werkstätte, sie sind Kinder desselben Meisters, nur die ausführenden Hände können verschiedene gewesen sein. Angesichts der Berliner Aphrodite wird man an eine Aphroditestatue gemahnt, die uns von Phidias erwähnt wird. In Elis, also wohl in seinen späten Tagen, schuf er das goldelfenbeinerne Tempelbild der Aphrodite Urania, von der uns Pausanias nur sagt, daß sie mit dem linken Beine auf eine Schildkröte trete. Diese Kunde hat schon den Ergänzer beeinflußt, und ob wir ihm in diesem Punkte trauen oder nicht, die Annahme eines Zusammenhanges zwischen der elischen Aphrodite und diesem Marmorbilde ist unausweichlich. Die ganz unzweifelhafte Originalität desselben läßt kaum eine andere Lösung als denkbar erscheinen,

---

figuren. Berlin 1894. Kunstgeschichte in Bildern, I, 48. 3. Collignon, II, S. 135, Fig. 64.

als der einer Werkstattwiederholung, für deren Ansehen wenigstens eine Replik Zeugnis gibt.[1] Die Berliner Aphrodite ist aber für die Frage nach dem Meister der Ostgiebelgruppe von besonderem Belang, indem sie die von jenem späten Aphroditebild des Phidias mit der der gleichen Zeit angehörigen »Tauschwester« dort auf das engste verbindet. Damit erhalten die Ansprüche, die wir für die Urheberschaft dieser Giebelgruppe geltend machten, eine starke Unterstützung. Auch in Athen stand eine Aphrodite Urania des Phidias in einem Tempel, der in nächster Nähe des Hephaisteion lag. Sie war von »parischem Marmor«, wird aber ihrer jüngeren goldelfenbeinernen Schwester wohl ähnlich gewesen sein, und von einer anderen marmornen Aphrodite des Phidias in Rom hören wir durch Plinius. Für uns aber ist die Berliner Aphrodite eine authentische monumentale Vertretung des phidiasschen Aphroditetypus. Der Wiederherstellungsversuch Kekules hat aus kaum zureichenden Gründen die Schildkröte mit einer Gans vertauscht und ihr statt der für ein Werk des fünften Jahrhunderts allein möglichen tektonischen Stütze eine Stützfigur in Gestalt eines archaischen Idoles beigegeben, für deren Vorhandensein technische Indizien sprechen sollen. Die könnten doch nur bezeugen, daß die ursprüngliche Stütze schon im Altertum, einer Wandlung des Geschmackes folgend, durch die jüngere Form ersetzt war, und diesen Tatbestand zeigt auch die Replikenreihe einer anderen Aphrodite, deren geschwisterliches Verhältnis zu dieser schon von mancher Seite betont ward. Es ist ein vielfach wiederholtes und variiertes, also sicherlich hochgefeiertes Werk, dessen offizielle Bezeichnung in unseren Museen als »Euterpe« jetzt dem zuerst von Furtwängler erklärten offenkundigen Charakter der Aphrodite zu weichen beginnt.[2] Das einzige Exemplar in Neapel, das durch seine Erhaltung eine zureichende Vorstellung vom Originale gestattet, ist zwar von nur mäßiger Ausführung, dennoch läßt es den hohen Stil der Parthenonzeit nicht verkennen. Aphrodite steht aufrecht, den linken Arm gleichfalls auf einen hohen Pfeiler gestützt, doch tritt hier nicht das linke Bein auf eine Erhöhung, sondern beide stehen eng nebeneinander; die rechte Hand faßt an den über das Haupt gelegten Schleier. Die Anordnung des Gewandes ruft gleichfalls die Erinnerung an die gelagerte Aphrodite des Ostgiebels hervor, und doch, mit dieser wie mit der Berliner Aphrodite verglichen, zeigt sich ein recht wesentlicher Unterschied in der Art der Drapierung des über die Oberschenkel geworfenen Gewandes. Wir werden diesem merkwürdigen dreieckigen Überfall bald noch begegnen, aber damit ist auch jenes Element, das an die gelagerte Gestalt noch in der Berliner Figur erinnert, verschwunden. Die breite mächtige Formgebung,

[1] D'Escamps, Marb. Campana, Tf. 20 (Melpomene).

[2] Meisterwerke, S. 451. Amelung, Bonner Jahrbücher, 1897, S. 153, Tf. VI und VII.

die lässige Ruhe und gehaltene Würde atmen phidiasschen Geist. Der echte Kopf des Neapler Exemplares[1] wird trotz seiner minderwertigen Ausführung die stilistischen Hauptzüge treu bewahrt haben, aber so streng auch diese Züge sind, sie weichen doch erheblich von jenem Typus ab, den wir für unseren Meister in Anspruch nehmen konnten; und gerade dieses Aphroditebild mag uns, durch den Vergleich mit dem so ähnlichen früher behandelten, als das Werk eines Schülers erscheinen, dessen Namen zu erraten uns derzeit nicht vergönnt ist. Gewiß eines hervorragenden, der es verstand, die Gedanken des Meisters weiter zu denken. Aber eine starke Eigenart kündigt sich in diesem Werke wenigstens nicht an. Gegen die Urania gehalten, bedeutet es durch seine geschlossenere Linienführung wie durch seine mildere Stimmung einen Schritt in das Gebiet des Gefälligen hin, und gefallen hat es gründlich. Seine Redaktion hat die ursprüngliche fast völlig verdrängt. Ein Wort erfordert noch das Stützmotiv hier wie dort. Es wird erleichtert durch die Behandlung der Variationen der Gestalt, vor allem aber durch eine Wiederholung auf dem attischen Tonrelief, die jenes Stützmotiv in der vollen Umbildung der späteren Auffassung zeigt. Seine ursprüngliche Funktion in beiden Aphroditegestalten besteht darin, ihr ungewöhnliches Standmotiv der Hochstellung wie der Engstellung zur normalen Standfestigkeit auszugleichen. Eine Verlegung des Schwerpunktes findet dabei ebenso wenig statt wie ein Einfluß auf die Linienführung der Gestalt. Wenn nun diese ursprüngliche Auffassung in dem Fortleben des einen Bildwerkes unaufhaltsam in die spätere übergeht, so liegt doch für die Forschung kein Anlaß vor, die gleiche Verwechslung vorzunehmen und auf Grund dieser Aphrodite der polykletischen Amazone das spezifisch praxitelische Stützmotiv zuzumuten.

In etwas andere Richtung führt die Betrachtung einer anderen originalen Frauenstatue dieser Zeit, der Schutzflehenden im Palazzo Barberini, deren kunstgeschichtliche Bedeutung Friedrich Matz bereits im Jahre 1871 in einer so erschöpfenden Weise klargelegt hat,[2] daß der neuesten Forschung nur übrig blieb, die getane Arbeit nochmals zu tun. Er hat die originale Schönheit des barberinischen Exemplares entdeckt und die schlagende geschwisterliche Ähnlichkeit, die ihr Kopf mit dem des Apollo vom Fries des Parthenon aufweist. Und wenn nun Amelung in betreff der Gewandung dieser Figur auf die Nachbarin dieses Gottes im Friese hinweist, so brauchen wir uns nur zu erinnern, auf welcher Seite des Frieses beide Gestalten ihren Platz haben, um den der Schutzflehenden genauer zu bestimmen. Sie

[1] Amelung a. a. O. Tf. VI 1.

[2] Annali, 1871, S. 202. Mon. LX, Tf. 34. Matz-Duhn, I, Nr. 968. Friederichs-Wolters, Nr. 498. Brunn-Bruckmann, Tf. 415. Kalkmann, Bonner Studien, S. 38, Tf. 4. Amelung a. a. O. S. 161 f.

gehört einer anderen, von alter Formenstrenge noch fühlbar beeinflußten Richtung an, als jene Aphroditebilder. Im Einklange damit bewahrt sie auch ein stärkeres Maß von Innerlichkeit, das der abgetönten und ausgeglichenen Stimmung der echt phidiasschen Kunst noch nicht gewichen ist. Darin mag die nachdrücklich versuchte Beziehung dieses Werkes auf Kalamis vielleicht eine Erklärung finden, deren sie dringend bedarf. Einen Meisternamen zu nennen, vermögen wir hier nicht; wohl aber dürfen wir vermuten, daß er einer der klangvollen im Kreise um Phidias gewesen sein mag.

Wir reihen dieser Schutzflehenden unmittelbar die Betrachtung der Dresdner Zeusstatue an, der ein glücklicher Fund in Olympia zu ihrer rechten Erklärung und Schätzung verholfen hat.[1] Sie hat sich durch ein von Treu in seiner vollen Bedeutung erkanntes Fragment als eine getreue Kopie einer olympischen Zeusstatue erwiesen, während sie früher als Asklepios ergänzt werden konnte. Der Typus dieses in ruhiger Würde mit in die Seite gestemmter Linken und frei aus der umrahmenden Gewandung heraustretendem Oberleib stehenden Zeusbildes muß nach dem Zeugnis von Münzbildern ein hochangesehener gewesen sein, so daß es recht begreiflich erscheint, wenn der bärtige Asklepiostypus hier anknüpft. Dem Kopf dieses Zeus hat Treu den des Poseidon vom Parthenonfries gegenübergestellt, und wenn auch der des plastischen Rundwerkes eine freiere Entwicklung zeigt, so bleibt doch die Übereinstimmung stark genug, um die Entstehung dieses Zeusbildes im Kreise des Phidias zu suchen. Dazu stimmt auch die Gewandanordnung, bei der uns jener Mantelüberfall wieder begegnet. Wir finden sie genau so in der Thallophorengruppe am Südfries wie am Nordfries wieder. Den Zeus des Meisters selbst aber haben wir uns wohl ganz anders zu denken.

Von der Höhe der attischen Plastik der phidiasschen Kunst bietet uns auch das schlichte Relief dieser Zeit willkommene Kunde. Vor allem lehrt uns die stattliche Reihe der erhaltenen Grabreliefs in ihrer Gesamtheit, wie tief diese künstlerischen Einflüsse auch in den Boden des handwerklichen Betriebes drangen, und einzelne Beispiele zeigen uns, wie das Band, das Kunst und Kunsthandwerk verbindet, damals noch gar fest geknüpft war. Gar manche dieser einfachen Werke entstammen der Hand großer Künstler, von denen wir vermuten müssen, daß ihre Kraft auch für die monumentaleren Aufgaben dieser Zeit Verwendung gefunden hat, und wohl von keinem derselben scheint diese Annahme selbstverständlicher, als von der Perle dieser ganzen Gattung, dem großen Reiterkampfrelief der Villa Albani.[2]

[1] Treu, Festschr. für Benndorf, S. 99, Tf. II und III.

[2] Helbig, II², Nr. 802. Conze, Die att. Grabreliefs, Nr. 1153, Tf. 247. Brunn-Bruckmann, Tf. 437. Friederichs-Wolters, Nr. 1004.

Seine bedeutenden Dimensionen und insbesondere die im Verhältnis zur Höhe auffällige Breite lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß seine ursprüngliche Bestimmung nicht die war, ein Einzelgrab zu schmücken; es stammt wohl von einem Ehrengrabe, wie das der im korinthischen Kriege gefallenen Ritter, welches vom Staate errichtet wurde, und wird in einer ähnlichen Umrahmung eingesetzt gewesen sein. Vielleicht hat demnach mehr das geschichtliche Interesse als das römische Kunstverständnis seine Entführung nach Rom veranlaßt. Dafür spricht seine Fundgeschichte, denn als es um 1764 dem Boden Roms wieder entstieg und seinen Platz in der Villa Albani einnahm, am Herrschersitze Winckelmanns, wie um dessen Sehnsucht nach dem Anblick originaler Werke der großen griechischen Kunst zu befriedigen, da hat es sich gezeigt, wie die Augen der damaligen Generation für die Strahlen derselben noch völlig unempfindlich waren. Der Altmeister unserer Wissenschaft hat ihm mit kühler Bewunderung nur eine falsche Exegese gewidmet. Die Erwerbung der Elgin marbles hat erst jene Wandlung hervorgerufen, die uns zum künstlerischen Verständnis auch dieses Werkes befähigte. Es ist aus pentelischem Marmor und stellt einen jungen Ritter dar, der vom Pferde herabgesprungen ist und, während er den Zügel des sich bäumenden Tieres mit der Linken festhält, mit der Rechten zum tödlichen Streiche gegen den zu Boden gefallenen Feind ausholt, der sich vergebens durch das Vorhalten des mit der Chlamys bedeckten nackten Armes zu schützen sucht. Der Vorgang voll dramatischer Lebendigkeit wird durch die Kraft der Stilisierung in ideales Gebiet gerückt. Sieger wie Besiegter streifen nicht die Grenzen des Realismus, es sind die typischen Idealgestalten dieser Zeit, von adeligem Geiste durchweht, in meisterhafter Vollendung. Bewundernswert ist die Art der Raumfüllung. Die Kampfszene nimmt die eine Hälfte ein, ihrem Zuge nach abwärts hält das aufgescheuchte Roß, dessen Oberleib kräftig aus der Fläche vorspringt, das Gleichgewicht, und dieser Gegensatz der Bewegungen bringt den grandiosen Zug in die Darstellung. Rasse und feuriges Leben des Tieres lassen es ebenbürtig den Pferden vom Parthenon erscheinen; die Art der künstlerischen Wiedergabe findet sich dort genau so an dem besten der vielen trefflichen Pferdebilder. Einen stilistischen Scheidungsgrund von den Parthenonskulpturen hat man »in dem kühnen Wurf der den Ritter umflatternden Chlamys« gesehen, aber tritt nicht im Fries von Phigalia, der doch dieser Zeit angehört, dieses Motiv in weit freierer Ausbildung auf? Und gerade die Betrachtung der Gewandbehandlung an diesem Ritter ist es, die eine genauere Bestimmung des Verhältnisses dieses Reliefs zu den Parthenonskulpturen zuläßt. Die eigenartige malerische Manier, die wir am Westgiebel feststellen konnten, stimmt mit dieser hier schlagend überein, so daß man beim Vergleich mit dem »Nike«-Torso den Gedanken an die Identität der beiden Meister kaum

abweisen kann. Wir werden demnach das albanische Relief als staatliches Denkmal eines der ersten Kämpfe des peloponnesischen Krieges betrachten dürfen.

Wir reihen ihm das privateste, unscheinbarste und doch allerköstlichste Denkmal, das wir aus dieser Zeit besitzen, an. Es befindet sich auf einer der größten marmornen Grablekythen in Athen, deren wackere Darstellungen sich nicht über das gute Mittelmaß erheben.[1] Zwischen ihnen auf einem leeren und nachträglich mit Farbe zu überdeckendem Raum hat eine Meisterhand eine Gruppe zweier Frauen mit leichten Linien eingetieft, der nur ein Stück Pferdeschwanz und Schildrand des offiziellen Bildes zum Opfer fallen mußte. Eine sitzende Frau blickt mit einer Gebärde aufmerksamer Erregung vor sich hin; an ihre Schulter schmiegt sich ein junges Mädchen, das mit dem Finger in die Blickrichtung deutet. Die Zeichnung ist mit erstaunlicher Sicherheit leicht und flüchtig hingeworfen und in der Fläche modelliert; der Reiz der Improvisation blieb an ihr haften, wir fragen aber vergebens nach dem Anlaß, der sie ins Leben rief, um sie ebenso rasch wieder verschwinden zu lassen. Ihr Meister hat nicht daran gedacht, das Werk des Genossen, dem er seinen Einfall vordemonstrierte, zu stören. Wir danken dem Schwinden der Bemalung, das wir sonst zu bedauern pflegen, die Wiederbelebung dieses seltsamen Kunstwerkes. Welchem Ereignis mag wohl die gespannte Aufmerksamkeit dieser Frauengruppe gelten? Gewiß nicht dem Ritter, der an ihr vorüberzieht; doch die Erinnerung, die er in uns hervorruft, an den Reiterzug des Parthenonfrieses, dem er nachempfunden ist, scheint auch für sie Kraft zu haben. Die Gruppe der zuschauenden Götter dort ist möglicherweise das Thema, dem wir diese Variation verdanken, die einzige »Handzeichnung« eines großen antiken Bildhauers. Auch zeitlich gehört sie in die nächste Nähe dieser Skulpturen, ja es mag sogar fraglich erscheinen, ob sie nicht in einer der beiden, die Mitte der Komposition des Ostgiebels abschließenden Gruppen eine formell noch näherstehende Analogie gefunden haben mag.

Den religiösen Stil dieser Zeit erläutert kein Beispiel besser, als das allbekannte große eleusinische Relief mit der Aussendung des Triptolemos durch Demeter und Kore, das sich an die Spitze einer ihrer stimmungsvollsten Schöpfungen, des »Dreifigurenreliefs«, stellt und gerade hier etwas dem Geiste der Santa conversazione Verwandtes enthält.[2] Der jugendliche Heros, dessen zarte Schönheit das zurückgeworfene Gewand voll enthüllt, als ob ein plastisches Vorbild seine Nacktheit erzwungen hätte, nimmt die

---

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 1080.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 1182, wo die ältere Literatur angegeben ist. Kavvadias, Nr. 247. Brunn-Bruckmann, Tf. 7. Kunstgesch. in Bildern, I, 48. 5.

(einst gemalten) Ähren aus der Hand der matronalen Göttin, die in ruhiger Haltung mit dem Zepter vor ihm steht, während Kore mit der Fackel in der Linken herangetreten ist und ihm einen Kranz aufs Haupt setzt. Die reiche Gewandung beider Frauen wird durch den Gegensatz der nackten Mittelfigur wirksam gehoben, aber eine Kontrastwirkung ist auch gerade in dieser Gewandung deutlich zu spüren. Die Demeter erscheint schlichter, die langen Steilfalten ihres Gewandes rufen einen altertümlichen Eindruck hervor, während die Freiheit der Gewandbehandlung der Kore den Parthenonstil verrät. Ob diese Empfindung berechtigt sei, darf füglich bezweifelt werden, sie hat indessen zu einer Annahme geführt, die sich als fruchtbar erwies: es wären statuarische Vorbilder verschiedener stilistischer Richtung gewesen, die der Künstler im Relief vereinigt habe. In der Tat bot sich zunächst für die Kore ein solches. Es ist die früher unter dem Namen »Sappho« bekannte Korestatue der Villa Albani, deren Beziehung zum eleusinischen Relief schon Brunn erkannt hat.[1] Ihre vortreffliche Erhaltung stellt dieses Exemplar an die Spitze einer langen Replikenreihe, und die stilistische Zuteilung besorgt am sichersten das von Sauer als Fragment einer der freiesten Parthenonmetopen erkannte Bruchstück im Akropolismuseum, das bereits früher mit der Kore vom eleusinischen Relief wie mit der albanischen Statue in engste Beziehung gebracht ward.[2] Nicht allein die Replikenzahl, die den Ruhm des Werkes verkündet, sondern vor allem die hohe Schönheit, von der uns die Kora Albani zeugt, lassen sie als Vertreterin einer der herrlichsten plastischen Schöpfungen dieser hohen Zeit erkennen. Zugleich sehen wir, mit welcher künstlerischen Freiheit der Meister des eleusinischen Reliefs bei der Übertragung des rundplastischen Werkes vorging. Wie er Aktion und Standmotiv der Figur geändert hat, so ist er auch im Typus des Kopfes und in der Anordnung und Behandlung der Haare seine eigenen Wege gegangen. Die Kora steht fest, das linke Bein trägt die Hauptlast, das rechte haftet, zur Seite gesetzt, am Boden; es ist das Standmotiv der Parthenos und ihrer Verwandten. Ihr rechter Arm ist gesenkt, der linke Unterarm vorgestreckt; was seine Hand hielt oder trug, wissen wir nicht. Den Kopf bedeckt eine Haube, unter der an den Schläfen kleine Locken hervorquellen. Er war niemals vom Körper getrennt und ist von vorzüglicher Erhaltung. Die Züge dieses Antlitzes zeigen nur eine entfernte Familienähnlichkeit mit denen der Parthenos und ihrer Schwestern, in ihnen spricht sich eine anders geartete Individualität aus. Es steckt überraschend viel Sentiment in diesem Kopfe, weit mehr,

[1] Bull. del Inst., 1860, S. 69. Helbig, II², Nr. 886, mit reicher Literaturangabe. Brunn-Bruckmann, Tf. 255.

[2] Robert v. Schneider, Jahrb. d. Kunstsammlungen d. all. Kaiserhauses, XII (1890), S. 76 Fig. 6.

als der maßvollen Stimmung dieser Zeit sonst eigen zu sein scheint. Vielleicht hat der Kopist hier von eigenem dazugetan (und gewisse Einzelheiten sprechen bestimmt dafür), aber dann hat er doch nur schärfer herausgearbeitet, was er im Originale vorfand. Doch brauchen wir, um die Lichter, die er aufgesetzt hat, zu entfernen, kaum erst die Hilfe einer treueren Replik abzuwarten, es bietet sich dazu ein anderes Werk, das uns in reiner Formensprache die gleiche Grundstimmung kündet. Die Glyptothek Jakobsens in Kopenhagen besitzt den prachtvollen Kolossalkopf einer Athena,[1] der zum Einlassen in eine Gewandstatue gearbeitet war und einen gleichfalls selbständig gearbeiteten attischen Helm trug, dessen Stirnschild allein noch am Kopfe haftet. Die Erhaltung läßt diesmal nichts zu wünschen übrig, und die vortreffliche Arbeit gibt das Original stilgetreu wieder. Auffällig ist die starke Wendung des Kopfes nach rechts, die die Annahme eines Einzelwerkes direkt ausschließt. Der Kopenhagener Kopf hat gleich bei seinem Bekanntwerden so lebhaft an Phidias und durch seine Dimensionen so sehr an dessen Promachos erinnert, daß ihm sogar das mißglückte Experiment einer Verbindung mit dem Torso Medici nicht erspart blieb. Jetzt, wo sich der Kopftypus dieses glücklich wiedergefunden hat, läßt sich allerdings eine starke stilistische Annäherung desselben an ihn nicht verkennen, aber unter allen Monumenten, die bisher mit ihm verglichen wurden, steht ihm keines so geschwisterlich nahe, wie der Kopf der Kore Albani. Der Vergleich der Abbildungen lehrt unmittelbar, ohne die Nötigung zu weiterer Auseinandersetzung: beide Werke gehen auf den gleichen Meister zurück. Man hat als Besonderheit dieses Athenakopfes das starke seelische Moment in ihm genugsam hervorgehoben, und gerade in diesem Punkte ist die Übereinstimmung beweiskräftig. Gewiß wächst damit unsere Vorstellung von dem Meister, doch ohne sich vor der Hand zu einer bestimmteren Fassung zu verdichten. Aber gerade der Athenakopf bietet willkommene Gelegenheit, ein Stück seiner Individualität durch den Vergleich mit den phidiasschen Schöpfungen zu erkennen.

Auch für die Demeter des eleusinischen Reliefs ist das plastische Vorbild gefunden worden, das sein Meister allerdings noch mehr umgemodelt hat, um es seiner Komposition einzuverleiben. Es ist eine Demeterstatue des Berliner Museums, die erst, seitdem im Museum von Cherchel zwei weitere Repliken gefunden waren, von denen die eine, besser erhaltene, eine weit treuere Vorstellung vom Originale bietet, die volle wissenschaftliche Beachtung erfahren hat, die sie verdient.[2] Also auch hier war das Vorbild ein Meisterwerk, das

[1] La Glyptotheque Ny-Carlsberg, Tf. 41/42. Furtwängler, Meisterw. S. 135 Fig. 25 und S. 740. Jetzt in Abgüssen verbreitet.

[2] v. Kekule, Über Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit des Phidias. 57. Berl. Winckelmannspr. 1897.

zum eisernen Bestande der in römischer Zeit Kanonisierten gehörte. Die Demeter von Cherchel, wie wir sie kurz nennen wollen, entstammt zweifellos derselben Zeit wie die Kore Albani, und muß wie diese im phidiasschen Kreise ihren Ursprung haben. Dies feste Ergebnis der neuesten Untersuchung haben wir hier einfach zu verzeichnen; wir können ebensowenig in den Abweichungen, die die Demeter des eleusinischen Reliefs bietet, einen Anlaß finden, sie anders zu erklären, als es in dem früher behandelten Falle geschah. Wir konnten bereits früher sehen, wie sich dieses Problem durch den Eintritt einer neuen Gestalt in seinen Kreis erweitert, und weisen nun auf jene uns in so unerwarteter Weise wiedergeschenkte Demeterstatue, die wir zur Vergegenwärtigung der Sosandra des Kalamis nutzen zu dürfen glaubten, und auf deren enge stilistische Beziehungen zur Demeter von Cherchel hin.[1] Kein Zweifel, daß hier ein genetischer Zusammenhang besteht, der auch wohl für den Nachweis des attischen Ursprunges jener von rückwirkender Kraft sein möchte. Sie verhalten sich zueinander, wie Kephisodots Eirene sich zu Werken seines Sohnes verhält, und der Vergleich der beiden Köpfe zeigt das zur Genüge. Vor allem den der Haarbehandlung hätten sich die Anhänger der Vorstufentheorie doch nicht entgehen lassen sollen. Beide Köpfe, deren Hinterkopf der Schleier deckt, dort in schlichten, großen, hier in feineren und reich gegliederten Faltenzügen herabsinkend, tragen das Haar flach angelegt, das vom Scheitel in großen Wellen symmetrisch zu den Schläfen herabgeht, um dann unter dem Schleier zu verschwinden. Nur die Art der Führung dieser Wellen ist beide Male charakteristisch verschieden. Der ältere Kopf zeigt eine einheitliche Masse feiner Strähne, die in der Art der Behandlung sehr an das der Hera Giustiniani erinnern; der jüngere zeigt diese in voller Auflockerung und Gliederung und die ganze Anordnung auf das Vorderhaar beschränkt, das ein Band gegen die übrige, flach gehaltene Partie abgrenzt. Das gleiche Verhältnis zueinander zeigt auch die Gesichtsbildung. Die Anlehnung des jüngeren Meisters an das Werk der älteren Generation läßt sich auch hier kaum verkennen, aber er hat seinen Kopf den Erfordernissen seiner Zeit und persönlichen Eigenart gemäß verjüngt und ihm damit den Stempel seines geistigen Eigentums aufgedrückt. Den entscheidenden Schritt von jenem weg hat er in der Drapierung und Gewandbehandlung getan, indem er die schlichte Einhüllung durch die übliche matronale Tracht ersetzte und den Ernst und die Würde der Göttin durch eine dem strengen Linienzug derselben angepaßte aufrechte Haltung zum Ausdruck brachte. Wenn nun diese Demeter der mit ihr im eleusinischen Relief verbundenen Kore Albani gegenüber einen altertümlichen Eindruck macht, während sie

[1] Band I, S. 391 f.

doch beide zeitlich und räumlich eng verbunden erscheinen, so ist wohl der Anschluß an das ältere Vorbild hier der Grund, während die Kore aus dem Typus des attischen Jungfrauenbildes frei heraus variiert erscheint.

Auch für den Triptolemos dieses Reliefs ist bereits der Versuch gemacht worden, sein plastisches Vorbild wiederzufinden, und sein Mißglücken ist jedenfalls kein Gegengrund gegen die Annahme seiner Existenz.[1] Jedenfalls haben die drei Gestalten des eleusinischen Reliefs, zumal seitdem sie begonnen haben, ihre rundplastische Materialisierung zu vollziehen, die Aufmerksamkeit auf eine literarische Nachricht gelenkt, die von einem ihm ähnlichen Werke zu sprechen scheint. Pausanias hat gleich beim Eintritt in die Stadt Athen einen Tempel der Demeter betreten, in dem er ihre Statue vereint mit der der Tochter und des Jakchos sah, der ein Ferkel hielt, und eine Inschrift an der Wand in »attischem Alphabet« bezeichnete sie als Werke des Praxiteles.[2] Der Jakchos dieser Gruppe scheint ein besonders hochgefeiertes Werk gewesen zu sein, auf ihn ist wohl der Ausspruch Ciceros gemünzt, es gebe für diesen Marmor keinen Preis, und er war es, der dem Stifter dieser Gruppe das Gedenken seines Grabmales eintrug. An der heiligen Straße sah unser Perieget das Grabmal des Arztes Mnesitheos, den er als Stifter jener Agalmata, unter denen sich der Jakchos befand, bezeichnet. Vielleicht dankt diese Statue den Hauptteil ihres Ruhmes dem klangvollen Meisternamen, aber das attische Alphabet, in welchem dieser an der Wand des Demetertempels prangte, paßt zu der Vorstellung, die er hervorrief, schlecht. Es bietet vielmehr den urkundlichen Beweis für die Existenz eines älteren Praxiteles, der sich noch auf gut altattisch Prachsiteles schrieb, in dem wir der heute allgemeinen Meinung nach den Ahnherrn des großen Meisters dieses Namens zu erkennen haben, als einen der Zeit- und Zunftgenossen des Phidias. Von einem zweiten gesicherten Werke dieses im Altertum unter dem Schatten seines Enkels früh verschollenen Künstlers haben wir bereits gesprochen. Es ist die Quadriga, die er in Gemeinschaft mit Kalamis gearbeitet hat, und die Plinius zu dem uns bereits bekannten Exkurs über die Herzensgüte des Praxiteles veranlaßt hat. Sie ist für uns von besonderer Wichtigkeit, weil sie den Schulzusammenhang des Meisters klarlegt. Der Zeitpunkt, an welchem diese Namen an einem Werke zusammentreffen konnten, liegt ziemlich genau um die Mitte des fünften Jahrhunderts, die dem Beginne der künstlerischen Laufbahn des jüngeren Meisters wie dem Ende der des älteren nahe liegt, und diese Art des Zusammentreffens erklärt sich kaum anders. Einen weiteren chronologischen Fixierpunkt liefern zwei andere Werke, die wir mit fast gleicher Sicherheit aus dem Katalog derer seines Enkels ihm gutschreiben dürfen. In dem

[1] Kalkmann, Arch. Anz. XII (1897) S. 136; vgl. Kekule a. a. O. S. 36 Anm. 32.

[2] Über den älteren Praxiteles habe ich zuletzt gehandelt »Praxiteles« S. 20 ff.

Heraion zu Platää, das Pausanias (IX. 2. 7) seiner Größe wie der Pracht seiner »Agalmata« wegen sehenswert nennt, erwähnt er beim Eintritt die Statue einer Rhea, die einen in Windeln gewickelten Stein trägt, den sie dem gefräßigen Kronos für das Zeuskind unterzuschieben gedenkt, und das große, aufrechte Tempelbild der Hera Teleia, beide Werke des Praxiteles aus pentelischem Marmor. Von dem zweiten Herabilde daselbst, der thronenden »Braut« des Kallimachos, werden wir später noch zu sprechen haben. Über die Entstehung dieses Heratempels erzählt uns Thukydides, die Thebaner hätten, nachdem sie Platää Ol. 88, 2 = 427 eroberten, die Stadt im nächsten Jahre zerstört und alle bewegliche Habe der Hera geweiht, der sie einen steinernen Hekatompedos erbauten. Darnach können wir das Tempelbild wie die Rheastatue um 420 ansetzen, also rund 30 Jahre nach jenem Werke seiner Frühzeit, und damit haben wir seine Zeitbestimmung in annähernden Grenzen fixiert. Es ist leicht möglich, daß noch eines und das andere der in der Spätzeit kurz als praxitelisch angeführten und obligat bewunderten Werke diesen Prachsiteles zum Urheber gehabt haben mag. So hat man von verschiedenen Seiten an die Statue der Artemis Brauronia in diesem Sinne gedacht, da ein so wichtiges Kultbild der Akropolis für das fünfte Jahrhundert unvergleichlich besser paßt als für das vierte, und der versuchte Gegenbeweis als längst erledigt gelten darf. Auch für den Meister der Kultbilder im attischen Demetertempel und im Heraion zu Platää möchte sich gerade dieses Thema besser eignen, als für den der Knidierin. Scheint doch seine Stärke auf dem Gebiete der religiösen Plastik gelegen zu haben. Wir wollen uns mit den bisher gewonnenen Ergebnissen über diesen älteren Praxiteles bescheiden und an den kühnen Hypothesen, zu denen seine Entdeckung Anlaß gab und noch immer zu geben scheint, vorbeigehen. Aber die Vorstellung ist doch unabweisbar: von einem Meister, der selbst nach dem wenigen von ihm Erschließbaren eine stattliche Reihe großer und hochangesehener Werke geschaffen hat, muß auch unsere monumentale Überlieferung ausreichende Proben seines Könnens enthalten. Und wie mit einer gewissen Notwendigkeit sein Name sich bei jener Wagenlenkerstatue des kapitolinischen Museums, die mit dem kalamideischen »Omphalos«-Apollon stilistisch zusammengeht, aufgedrängt hat, ohne daß seine Ansprüche zu beweisen oder abzuweisen waren, so rufen auch die Demeter von Cherchel und die Kore Albani, wie jene zu ihnen gehörige verlorene Jünglingsstatue, die Erinnerung an seine Dreifigurengruppe im Demeterheiligtum selbsttätig hervor, und die Annahme, dort seien die Originale gestanden, nach denen beide Kopien gefertigt sind, ist schon mehrfach wie etwas Selbstverständliches geltend gemacht worden. Was wir hier beitragen konnten, scheint ihr eine festere Stütze zu bieten, denn der Nachweis, daß die Demeter von Cherchel von einem offenbar

kalamideischen Vorbild in direkter Linie abstammt, ist gewiß geeignet, als erwünschte Bekräftigung dieser Hypothese zu gelten.

Eine der herrlichsten plastischen Schöpfungen dieser Zeit ist die nach dem Pariser Exemplar benannte Athena von Velletri.[1] Dieses Kolossalwerk hat nach den zahlreichen Repliken, die wir von ihm besitzen, eine besondere Schätzung genossen, deren Berechtigung in seiner ganz hervorragenden künstlerischen Bedeutung liegt, und doch ist es bisher nicht gelungen, das Rätsel zu lösen, das uns ihre stilistische Stellung bietet. Hat man doch noch gar nicht lange erst erkannt, daß sie in den Kreis um Phidias gehört und nicht in das vierte Jahrhundert; und darin lag eine Art Anerkennung der Tatsache, daß sie den phidiasschen Athenatypen gegenüber eine neue Auffassung der Göttin bietet, die siegreich durchgedrungen ist. Das Original ist zweifellos eine Kolossalbronze gewesen, und ebenso wenig ist an seinem Attizismus zu zweifeln; auch glauben wir in ihr eine Kultstatue zu besitzen. Die breite Stellung ist die der Kore Albani und so mancher anderen Figur dieses Kreises; an die Parthenos gemahnt neben dem mächtigen Aufbau und der monumentalen Ruhe der Haltung auch die Schlangengürtung und die Form der Ägis, und immerhin ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch ihre Rechte die Nike trug. Jedenfalls ist die Parthenos die Voraussetzung, auf die dieses große Werk aufgebaut ist, aber von einem Meister, der seine eigenen Wege zu schreiten verstand. Eine Neuerung in der Tracht ist die Hinzufügung des Mantels, dessen Drapierung das von der Kore Albani bekannte Motiv fein variiert, und der korinthische Helm, der den attischen verdrängt hat. Aber vor allem zeigt der strenge sinnige Kopf eine vertiefte Auffassung der Göttin als geistiger Macht, und darin lag die zwingende Kraft, die es auf die Weiterentwicklung des Athenatypus gehabt hat. Woher stammen die Elemente dieses Stiles? Man hat auf peloponnesische Einflüsse geraten, aber dazu liegt kein Anlaß vor. Sie sind gut attisch, nur aus einer etwas älteren Schicht. Es ist ein Stück archaischer Tradition, dessen Nachblüte in diesem Typus erscheint. Für die Frage nach dem Meister scheint sich eine Spur zu bieten. Plinius erwähnt im Erzgießerbuche (34. 74) als Werke eines sonst unbekannten Kephisodorus eine Minerva mirabilis in Piräus und den Altar des Zeus Soter daselbst »cui pauca comparantur«. Auch Pausanias erwähnt dieses Bronzebild und das des Zeus als besonders sehenswert. Der Beiname mirabilis erinnert doch an den Autor qui »mirabilia opera scripsit«, und Pasiteles' Schätzung hat gewiß auf die römischen Kunstfreunde großen Eindruck gemacht, aber auch auf die modernen Archäologen, die sich

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 1434. Furtwängler, Meisterw. S. 303 ff. Fig. 41 u. 42. Brunn-Bruckmann, Tf. 68. Helbig, Führer, II², Nr. 730 (Torso im Mag. comm.).

nicht entschließen konnten, ein so berühmtes Werk einem unberühmten Meister zu geben. Eine leichte Änderung hat den weit bekannteren Kephisodot für ihn eingesetzt und die Kontroverse eröffnet, welcher der beiden Meister dieses Namens der rechte sei. Indes Furtwängler hat wohl recht, wenn er die Lesart des Plinius der seiner Exegeten vorzieht, denn ein Grund, an ihrer Richtigkeit zu zweifeln, liegt wirklich nicht vor. Und da sich nun eine Möglichkeit bietet, jene Statuen in diese Zeit des fünften Jahrhunderts anzusetzen, indem man ihre Errichtung mit der Neuanlage des Piräus durch Hippodamos von Milet in Zusammenhang bringt, so scheint Furtwänglers Vermutung, die Athena Velletri auf die Minerva mirabilis im Piräus zu beziehen, nicht unwahrscheinlich. Daß dann ihr Künstlername Kephisodorus wäre, brauchen wir nur darum zu erwähnen, weil Furtwängler die merkwürdige Folgerung entwickelt, er habe Kresilas gelautet.[1]

Wir haben dieser Behauptung nichts weiter hinzuzufügen, als daß sie uns einen willkommenen Anlaß gibt, uns diesem Meister zuzuwenden, dessen Stellung in dem phidiasschen Kreise schon darum eine besondere Beachtung verdient, weil er aus Kydonia in Kreta stammt, demnach wohl äginetischer Abkunft gewesen sein wird, und dennoch in Athen eine ausgebreitete Tätigkeit entwickelt hat, vor allem als Porträtist. Von ihm stand ein berühmtes Periklesbild auf der Akropolis, dessen vornehme Auffassung einer realistisch gesinnten Zeit besonders imponieren mußte, und auch von einer jüngst viel besprochenen Statue des Diitrephes, die Pausanias dort erwähnt, hat sich noch die Inschrift auf der Akropolis gefunden.[2] Die Amazonenlegende hat seinen Namen mit denen des Phidias und Polyklet verknüpft; das verpflichtet uns, auch seiner Amazone nachzuspüren. Zunächst mag uns sein »Olympier« beschäftigen, von dem uns vielleicht noch ein Stück der Basis mit dem Fragment der Inschrift auf der Akropolis erhalten ist.[3] Wir besitzen zwei inschriftlich beglaubigte Hermenporträts des Perikles, die für Kresilas in Frage kommen können: das Londoner und das vatikanische; ersteres nach der Form der Inschrift am Hermenrand am Ende des dritten oder in der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, das andere frühestens im zweiten nachchristlichen Jahrhundert entstanden. Das gemeinsame Original, auf das sie trotz aller Verschiedenheit hinweisen, kann nur das berühmte des Kydoniaten gewesen

[1] Furtwängler identifiziert (Statuenkopien S. 30) »freilich ohne Not« den Kephisodoros des Piräusaltares wiederum mit Kephisodot, wobei er an der Zuteilung der Athena festhält. Doch seine kritische Methode ist allzu bekannt, um eingehender Beleuchtung zu bedürfen.

[2] Lolling, Nr. 54, wo die frühere Literatur verzeichnet ist.

[3] Lolling, Nr. 55, zuletzt abgebildet und behandelt von Kekule in der gleich zu erwähnenden Schrift S. 16 ff.

sein. Die vielfach und in verschiedenem Sinne erörterte Frage, welche der beiden Redaktionen dem Original näher stehe, hat jüngst eine entschiedene Förderung durch ein drittes, in Lesbos gefundenes und in das Berliner Museum gelangtes Exemplar erfahren, dessen Formensprache einen altertümlicheren Eindruck macht als die der beiden anderen, und das sich als peinlich treue Wiedergabe des Originales erkennen läßt. Es hat den Verteidigern der vatikanischen Herme, mit der es weitgehende Übereinstimmung zeigt, recht gegeben.[1] Einen wesentlichen Zug hat indessen das Londoner Exemplar allein bewahrt. Die leise Neigung des (ungebrochenen) Kopfes hat es sicherlich vom Original herübergenommen. Mag sie vielleicht bei der Herme nicht recht am Platze sein, ihre volle Wirkung in der statuarischen Darstellung läßt sich jedoch kaum verkennen, zumal sie uns in der Götterplastik dieser Zeit so oft entgegentritt. Als Abweichung von der starren Geraden fühlbar, erweckt sie den Eindruck der milden Hoheit; aber ein persönliches Moment, das dem Leben abgelauscht sein sollte, können wir darin nicht erblicken. In der Gesamtheit der Formenauffassung steht die vatikanische und vollends die Berliner Büste dem Originale weit näher, als dieses künstlerisch allerdings selbständige Werk. Beide haben uns überdies einen Zug des Originals überliefert, den wir nicht missen möchten. Durch die Augenlöcher des Strategenhelmes erblickt man darunter ein Stück der Haarpartie, das verräterisch, aber unaufdringlich die berühmte Schädeldeformation des »zwiebelköpfigen Zeus« erkennen läßt. Im übrigen ist sie trocken, kleinlich und nüchtern, während das Londoner Exemplar künstlerisch ungleich höher steht. Eine seltsame Vorstellung aber ist es, wenn man in diesen Hermen eine Kopie des kresiläischen Gesamtwerkes vermutet hat, indem man auch für diesen Perikles die Hermenform in Anspruch nahm. Die ausführliche Widerlegung dieser Ansicht hat nun auf das schlagendste der Gegenargumente vergessen.[2] Die Porträtherme ist im fünften Jahrhundert undenkbar, sie ist eine Schöpfung der Diadochenzeit, bis dahin trägt ihr Pfeiler nur das Bildnis der alten Götter; und nicht der »Olympier« war es, der den Reigen der neuen eröffnet hat. Doch fehlt es derzeit noch an Monumenten, die uns zu einer bestimmteren Vorstellung des Typus der Strategenstatuen dieser Zeit verhelfen können, da eine spätere Zeit dieselben, soweit sie sie interessierten, gleichfalls auf

[1] Die drei Hermenköpfe sind in der Abbildung zusammengestellt und eingehend erläutert von v. Kekule: Über ein Bildnis des Perikles in den königlichen Museen, 61. Berl. Winckelmannspr. 1901. Die vatikanische Herme (Helbig, Führer[2] Nr. 288) ist zuletzt abgebildet: Brunn-Bruckmann Tf. 156. Arndt-Bruckmann, Portr. Tf. 413/4. Bernoulli, Gr. Ikonographie Tf. XI. Die Londoner (Friederichs-Wolters Nr. 481) abgebildet: Furtwängler, Meisterw. Tf. IX. Collignon II S. 133 Fig. 63. Arndt-Bruckmann Tf. 411/12. Kunstgesch. in Bildern I. 42. 7. Bernoulli Tf. X.

[2] v. Kekule a. a. O. S. 15 ff. gegen Furtwängler, Meisterw. S. 270 f.

Hermenpfeiler abgezogen hat. Und was würden wir wohl vom Dichterstandbild des fünften Jahrhunderts wissen, wäre uns nicht zu der stattlichen Reihe von Hermenporträts des Anakreon die ehemals borghesische Statue der Kopenhagener Glyptothek erhalten? Pausanias sah auf der Akropolis das Bildnis des Dichters, dessen Stellung ihm den trunkenen Sänger veranschaulichte; es war nahe mit der Statue des Xanthippos, des Vaters des Perikles, zusammengestellt, während die des Sohnes abseits stand. Man hat schon früh vermutet, Perikles habe beide gestiftet; für das Bildnis des Vaters liegt die Vermutung nahe genug, und die engen persönlichen Beziehungen, die Anakreon mit Xanthippos verbanden, finden in diesem Nebeneinanderstehen der Statuen einen unverkennbaren Hinweis. Und wer anders als Perikles konnte Anlaß haben, die Erinnerung an den Sieger von Mykale auch als intimen Teilnehmer an der höchsten dichterischen Kultur wach zu erhalten? Da lag denn auch die weitere Annahme nahe, Perikles habe auch diese Bilder von Kresilas herstellen lassen; sie ward gemacht, ehe das echte Anakreonbildnis als solches erkannt ward.

Im Jahre 1884 wurde vor der Porta Portese in Rom eine Büste gefunden, die den Namen des Dichters und dazu die Bezeichnung »der Lyriker« trägt.[1] Sie befindet sich im kapitolinischen Museum, und Wolters hat nach ihr die jetzt Kopenhagener Statue als den lange gesuchten Anakreon mit vollster Sicherheit bestimmt. Dieser Name haftete zuvor mit seltsamer Zähigkeit an einem Sitzbilde, das mit diesem bei Monte Calvo im Sabinischen gefunden ward, mit ihm nach Villa Borghese und dann nach Kopenhagen kam, während ihm die Bezeichnungen Tyrtaios und Pindar zuteil wurden. Der Entdeckung des Anakreonporträts ist sehr bald der Nachweis einer Anzahl von Repliken des Kopfes gefolgt, die allesamt auf das gleiche Original mit der Kopenhagener Statue zurückgehen und dessen maßgebende Autorität bezeugen.[2] Es ist geradezu selbstverständlich, das Original in der Figur auf der Akropolis anzunehmen, zumal die leeren Augenhöhlen der Statue, wie die Stütze und manches Detail der Formenbehandlung bestimmt auf ein Bronzeoriginal hinweisen. Die Hermenköpfe haben das Zeichen ihrer Abkunft verwischt, indem sie die Augen in gewohnter Weise wiedergeben. Dennoch können zwei von ihnen, der Berliner Kopf und der des Palazzo Riccardi, für die Würdigung des Originales herangezogen werden, dessen stilistischer Eigenart sie besser gerecht werden, um so mehr, da dort der Schädel ergänzt ist.

[1] Arch. Zeit. 1884, Tf. 11. 2 S. 149 (Wolters). Die borghesische Statue. Tf. 11. 1. Friederichs-Wolters Nr. 1305. Bernoulli, Gr. Ikonographie I Tf. IX S. 77 ff. Kunstgeschichte in Bildern I. 42. 2. Brunn-Bruckmann Tf. 426. Arndt, Ny-Carlsberg Tf. 26—28 S. 39 ff.

[2] v. Kekule, Jahrb. VII (1892) S. 119 ff. Furtwängler, Meisterw. S. 92. Arndt-Amelung Einzelvkf. Nr. 312/3. Bernoulli a. a. O. Arndt a. a. O.

Als das stilgetreueste werden wir nicht das von Kekule überschätzte Berliner Exemplar, sondern das florentinische, allerdings trockene, anzusehen haben. Das Gesamtwerk gehört zu den eigenartigsten und größten Schöpfungen dieser großen Zeit. Der Dichter steht in idealer Nacktheit, die Chlamys schalartig über die Schultern geworfen; die Linke hält die Lyra, die Rechte das Plektron, das ihr Töne entlockt hat, denen das leicht geneigte Haupt zu lauschen scheint, während es sich wie ergriffen nach aufwärts wendet und dem leise geöffneten Mund das Lied entströmt. Wenn Pausanias diese Auffassung als Ausdruck der Trunkenheit verstanden hat, so hat er nichts weiter getan, als die Auffassung seiner Zeit in das Werk hineininterpretiert. Den Stil der phidiasschen Zeit mit einem Rest von Herbe, der zur Größe ward, zeigt jede Einzelheit der Körperformen, Gewand- und Haarbehandlung; aber der Frage nach dem Meister türmen sich ernste Hindernisse entgegen. Daß der Name Phidias durch ein bekanntes pausaniassches Wort ebenso bestimmt ausgeschlossen ist, wie ihn der stilistische Vergleich innerlich unwahrscheinlich erscheinen läßt, sei hier nur kurz erwähnt. Aber ein Meister hohen Ranges muß das Werk doch geschaffen haben, dessen künstlerische Handschrift wir auch wohl noch in anderen Werken besitzen. Auf Grund einer geradezu beweisenden stilistischen Ähnlichkeit haben wir ihm den schönen behelmten, in drei Exemplaren erhaltenen Kopf zuzuweisen, der unter den Namen Miltiades und Massinissa bekannt ist und nun auf einen Heros wie auf Ares bezogen ward, obschon ein Grund, ihn der ikonographischen Behandlung zu entziehen, höchstens in deren Mißgriffen zu finden wäre, denn gerade die bis ins kleine gehende Übereinstimmung mit dem Anakreonkopfe spricht gegen ein Idealbild und für ein ideales Bildnis.[1] Das Pariser Exemplar gibt von dem Original durch seine hohe Schönheit einen zureichenden Eindruck. Der attische Helm, der dies Haupt deckt, ist reich verziert. Die Seiten schmückt ein Greifenpaar, am Nackenschirm stehen sich Löwe und Stier gegenüber, prächtiges Rankenwerk umzieht den figürlichen Schmuck, über der Stirn ist ein Stern angebracht. Die Anordnung dieses Schmuckes ruft den allerdings viel reicheren des Helmes der Parthenos in Erinnerung. Versuche, aus ihm Beziehungen persönlicher Art herauszulesen, haben verdientes Mißgeschick gehabt. Vergleicht man den Kopf mit dem Florentiner Exemplar des Anakreon, so sieht man, daß nicht einmal der Helm den Eindruck der Ähnlichkeit zu zerstören vermag. Sein Umriß verläuft genau parallel mit dem des Schädels; da, wo der Nackenschirm einsetzt, schneidet dort das Band ein, dessen Linie das Visier

[1] Das kapitolinische Exemplar, Helbig, Führer I² Nr. 497, ist abgebildet Arndt-Amelung, Einzelvkf. Nr. 437/8. Bernoulli S. 95. Vgl. noch Furtwängler, Meisterw. S. 122.

annähernd vertritt. Die darunter hervorquellenden Haarpartien zeigen eine überraschende Ähnlichkeit, die sich bis auf Einzellöckchen erstreckt; das gleiche gilt vom Schnurr- wie Backenbart, aber ebenso von den freilich schwerer faßbaren physiognomischen Einzelheiten. Am besten vergleicht man die Lippenbildung, und da fällt es wohl als ein besonders schwerwiegendes Kennzeichen auf, daß der Mund dieses Feldherrn ebenso weit geöffnet ist als der des Dichters. Ohne uns auf ikonographische Betrachtungen einlassen zu wollen, dürfen wir füglich nur vermuten, daß, wenn der Xanthippos, der neben dem Anakreon stand, wirklich vom selben Meister wie dieser gewesen ist, woran zu glauben wir allen Anlaß haben, dieser Xanthipposkopf dann kaum viel anders ausgesehen haben kann, als der »Miltiades-Massinissa«.

Von einem zweiten hierhergehörigen Kopfe können wir mangels einer verläßlichen Veröffentlichung leider nicht eingehend sprechen. Es ist ein bärtiger Kopf im Museo Torlonia mit einem Diadem, das sich über der Stirne verbreitert; aus den Schläfen wachsen kleine Flügel hervor. Seine strenge Schönheit nimmt unter der Masse des Minderwertigen, das ihn umgibt, den Blick des Beschauers gefangen, und die Ähnlichkeit mit dem Anakreonkopfe ist, seitdem dieser wieder entdeckt ward, schon mehrfach hervorgehoben worden.[1] Was aber soll die seltsame Schläfenzier? Gehört sie dem Originale an oder ist sie eine erklärende Zutat des Kopisten? Das letztere ist das Wahrscheinlichere; dann künden diese Flügel, die nicht ein Residuum der Kappe des Hermes sind (sie säßen sonst höher), sondern dem Bildnis des praxitelischen Traumgottes entlehnt scheinen, die Schwungkraft der Phantasie, die den Dichter bezeichnen soll. Zur stilistischen Ähnlichkeit käme damit auch die des gleichartigen Vorwurfes.

Wer war nun der Meister des Anakreonbildes? Die Ansprüche des Kresilas auf dieses Meisterwerk, so nahe sie zu liegen scheinen, können doch derzeit nur dann anerkannt werden, wenn das Periklesporträt mit dem des Anakreon stilistisch vereinbar erscheint. Das ist von einer Seite ebenso bestimmt behauptet worden, als es von anderer in Abrede gestellt ward, und gewiß, so schlagender Art, als die der beiden eben erwähnten Köpfe, ist seine Ähnlichkeit nicht; sie könnte es aber auch im besten Falle gar nicht sein, denn Perikles trug, dem Brauche seiner Zeit gemäß, Bart und Haare kürzer, als sie sein Vater und dessen Freund in ihrer besten Manneszeit getragen haben, und auch der Strategenhelm und die darunter verborgene individuelle Schädelform differenzieren vielleicht schärfer als nötig. Aber es bleibt doch ein größerer Rest von stilistischer Ähnlichkeit zurück,

[1] Museo Torlonia auf Tf. XIII Nr. 50. Benndorf, Röm. Mitt. I S. 113. Furtwängler a. a. O. S. 94 und 596 Anm. 2.

der vielleicht nicht ganz auf Rechnung der gleichen Zeit und Richtung geht. Nach Plinius hat Kresilas als offizieller Vertreter jener idealisierenden Porträtkunst gegolten, die die vornehmen Männer noch vornehmer erscheinen lasse, und das Periklesbild war nur das berufenste Beispiel dieser Gattung. Aber gerade die geistige Auffassung ist es, die den Perikleskopf mit dem des Anakreon verbindet und sie nicht bloß als Schöpfungen der gleichen Zeit und Richtung erscheinen läßt. Wir kennen vor allem an der stattlichen Reihe der Athletenbilder wie an dem langen Zuge der Gestalten im Parthenonfries die typische Kraft, die das ganze große Gebiet der bildenden Kunst durchzieht und dem persönlichen Element den Eintritt versagt; und wenn es sich doch gelegentlich hineinstiehlt, wird es eben wegidealisiert. Der Anschauung, als ob ein bewußtes Streben nach Bildnismäßigem, nach realer Wiedergabe der Erscheinung diesen Schöpfungen zugrunde läge, sind wir an anderer Stelle bereits entgegengetreten. »Sie sind nur wie mit einem Tropfen individualisierenden Öles gesalbt«. Aber innerhalb dieser Reihe heben sich doch der Anakreon- wie der Perikleskopf durch ein Gemeinsames schärfer heraus. Mit gleichartigen und fast gleichen Mitteln ist hier wie dort der kühne Versuch einer Vergeistigung des Typus gemacht. Die gleiche Neigung, die im Perikles allerdings nur angedeutete Öffnung des Mundes, der Adel der Formensprache, und dazu doch auch noch manche technische Übereinstimmung, wie die breite Unterlippe und die so ähnliche Art der Anlage und Führung des Schnurrbartes. Zu voller Sicherheit der Entscheidung genügen diese Indizien freilich nicht. Wir werden auf reichere und reifere Ergebnisse der Kresilasforschung warten müssen, die allerdings derzeit Wege eingeschlagen hat, die weitab von aller Wissenschaft führen.

Neben dem Perikleskopf scheint doch noch ein Monument mit großer Wahrscheinlichkeit auf eines seiner überlieferten Werke zurückzugehen, von dem allerdings die Nachrichten in einer Weise sprechen, die, anstatt volle Klarheit zu bieten, zu mancherlei Kombinationen Anlaß gibt. Plinius erwähnt zugleich mit dem Periklesbild auch eines sterbenden Verwundeten von seiner Hand, in welchem man den Rest des Lebens förmlich ermessen zu können glaube. Früh hat man mit dieser Nachricht die im Jahre 1839 auf der Akropolis gefundene Statuenbasis mit der Weihinschrift des Hermolykos, Sohn des Diitrephes, und der Künstlerinschrift des Kresilas verbunden,[1] indem man annahm, daß sie die von Pausanias erwähnte Statue des Diitrephes getragen habe, von der er bemerkt, sie sei seltsamerweise von Pfeilen getroffen, obgleich unter den Hellenen nur die Kreter Bogenschützen seien. Der Wortlaut dieser Stelle läßt freilich die Deutung zu,

[1] Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 46 und S. XIX. Lolling, Ἐφημερ. ἐκ τῆς Ἀκρ. Nr. 54.

nicht Diitrephes sei als Verwundeter dargestellt gewesen, sondern sein Bild sei durch Pfeilschüsse beschädigt worden. Aber nicht nur der vulneratus deficiens des Plinius spricht dagegen, sondern auch das, was Pausanias über die Taten dieses Diitrephes anmerkt und was sich wie eine Begründung seiner Verwundung ausnimmt, denn er erzählt von ihm, frei nach Thukydides, die Eroberung von Mykalessos als Feldherr im peloponnesischen Kriege (414), während die Verwundung auf Perserkämpfe hinweist. Nun läßt der paläographische Charakter der Inschrift die Ansetzung an das Ende des fünften Jahrhunderts nicht zu, sondern verlangt den um die Mitte desselben; an den Strategen von Mykalessos ist also nicht zu denken. Dieser eigentümliche Tatbestand hat zu einer Fülle von scharfsinnigen Lösungsversuchen geführt, deren eingehende Würdigung wir uns versagen müssen.[1] Am wenigsten aber können wir uns entschließen, einen Irrtum des Pausanias in der Namengebung des Dargestellten anzunehmen. Entstammt überhaupt das Bedenken wegen der Pfeile seinem Kopfe? Wir vermuten, dem gründlichen Urkundenforscher Polemon kann es bei seiner Untersuchung der Denkmäler der Akropolis an diesem Werke aufgefallen sein, daß seine Inschrift in attischem Alphabet geschrieben ist, während für den Diitrephes des Thukydides ionisches Alphabet vonnöten gewesen wäre. Zu dieser formalen Inkongruenz fand sich noch die reale: die Pfeile, die auf die Perserkriege hinweisen. Unser Perieget hat sich gar nicht die Mühe genommen, die Spuren, die nach der Quelle dieser Erkenntnis führen, zu verwischen. Am Ende des Abschnittes, in dem er die Statue des Diitrephes erwähnt, bemerkt er zu einer Pankratiastenstatue des Hermolykos, die neben der des Feldherrn Phormio stand: was über diese zu bemerken sei, könne er übergehen, da es »andere« schon geschrieben hätten. Das scheint zunächst auf die Erzählung Herodots IX 105 zu gehen, wo er vom Pankratiasten Hermolykos, dem Sohne des Euthoinos, berichtet, er habe den Siegespreis bei Mykale (479) errungen und sei dann im Kriege gegen Karystos gefallen. Aber die Frage, in welchem Verhältnis Hermolykos, der Sohn des Euthoinos, mit Hermolykos, dem Sohne des Diitrephes, stand, mußte sich bei der räumlichen Nähe der statuarischen Weihgeschenke beider von selbst aufdrängen, und nur weil Polemon diese Frage untersucht hatte, konnte Pausanias das gleiche unterlassen. Es scheint, daß er die richtige Lösung traf, aber jedenfalls die Statue des Kresilas stellte nicht den Diitrephes des Thukydides dar, sondern den älteren, den Vater des bei Thukydides erwähnten Strategen Nikostratos, dessen Bruder, wie man mehrfach vermutet hat, den Namen des berühmten Großvaters getragen haben und der Stifter

[1] Six, Jahrb. VII (1892) S. 185. Gercke, Jahrb. VIII (1893) S. 113. Furtwängler a. a. O. S. 277. Die ältere Literatur bei Löwy a. a. O.

des Denkmales des Vaters, dessen rühmliches, uns aber leider nicht weiter bekanntes Ende damit verherrlicht ward, gewesen sein wird. Es ist ganz gut möglich, daß er, wie Furtwängler vermutet, vielleicht als Stratege (eine Würde, die in dieser Kriegerfamilie fast erblich war) in einer der letzten Schlachten des Perserkrieges, der sich bis 449 hinzog, fiel. Seine Statue von Kresilas dürfen wir rund um 440 ansetzen und mit dem vulneratus deficiens bei Plinius zuversichtlich identifizieren. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach gelungen, in dem sog. farnesischen Gladiator in Neapel eine Kopie dieses Werkes nachzuweisen. Diese Vermutung Sauers[1] hat schon vor ihrer Veröffentlichung lebhaften Anklang gefunden, denn die Neapler Statue entspricht im Motiv wie in der stilistischen Strenge den Anforderungen, die wir zu stellen berechtigt sind, aufs beste. Leider hat ihr der Ergänzer einen seiner Fechterköpfe aufgesetzt, dessen Entfernung eine Vorbedingung für die künstlerische Würdigung bildet. Der Torso zeigt eine auf beiden Füßen breit aufrechtstehende Gestalt unmittelbar vor dem Zusammenbrechen; aus zwei kleinen Wunden an der rechten und linken Brust in gleicher Höhe, die von Pfeilschüssen herstammen (am Bronzewerke mochten auch Pfeile eingesetzt sein), rieselt das Blut in langen Streifen herab bis auf die Oberschenkel; seine realistische Wiedergabe wirkt innerhalb der strengen Formengebung der Gestalt fast befremdlich. Wir haben uns zur vollen Wirkung noch die Ausrüstung mit dem Helm auf dem Kopfe, wohl auch den Schild in der Linken und die Waffe in der Rechten zu vergegenwärtigen; der Hilfe von hierfür herangezogenen Monumenten, deren Zusammenhang mit dem Werke des Kresilas fraglich erscheint, bedürfen wir hierzu nicht. Es steckt etwas Hartes, Scharfes, Unattisches in diesen Körperformen, und zugleich ein kühner Naturalismus, der wohl mit Recht an Myron und in der Art der Breitstellung an dessen Marsyas erinnert. Das praktische Experiment, dem Torso einen myronischen Kopf aufzusetzen, scheint nach dieser Richtung nicht ohne Beweiskraft zu sein.[2] Freilich dünken uns die weitergehenden Schlüsse, die man aus dieser Beobachtung zog, völlig grundlos; aber auch die dringliche Frage, die uns dieser Torso vorlegt, ist mit voller Sicherheit weder zu bejahen noch zu verneinen. Der Vergleich mit dem Körper der Anakreonstatue zeigt mehr Abweichendes als schlagende Übereinstimmung, aber beachtet man die Verschiedenheiten, die sich aus diesem Thema von selbst ergeben, so dünkt uns doch die Vermutung kaum abweisbar, daß beide der gleichen Künstlerhand entstammen,

[1] Verhandlungen der 43. (Kölner) Philologenversammlung, S. 160. Die Neapler Statue Brunn-Bruckmann Tf. 332 und mit Weglassung der Ergänzungen Furtwängler a. a. O. S. 282 Fig. 37 und Sauer »Theseion« S. 218.

[2] Am Abguß der Prager Universitätssammlung ist der moderne Kopf durch den des »Hermes Chinnery« ersetzt worden.

und selbst für die ungleiche Sorgfalt in der Behandlung des Schamhaares könnte auch die Kopistenhand verantwortlich sein. So lange uns der Kopf des »Diitrephes« fehlt, wird ein sicheres Urteil kaum gefällt werden können.

Vom zu Tode getroffenen Diitrephes zur verwundeten Amazone ist nur ein Schritt, aber ein Schritt ins Dunkle. Wir werden uns die Besprechung derjenigen Amazonenstatue, die man einst ziemlich allgemein als die nächstberechtigte Kandidatin für die Amazone des Kydoniaten in Anspruch nahm, für das nächste Kapitel aufsparen und auch die Berliner Amazone nur in deren Gefolgschaft behandeln. Sauer hat die sterbende Wiener Amazone, die den Teil einer Gruppe bildet, für die kresiläische erklärt, und seine genauere Begründung bleibt wohl abzuwarten. Aber der derzeitige Standpunkt der Forschung gewährt uns über diese wie über so manche andere Kresilas betreffende Frage keine Antwort. Jedenfalls interessant ist die Tatsache der Vielzahl von Amazonenstatuen dieser Zeit, die die bekannte Legende ins Leben gerufen hat, und ihre symptomatische Bedeutung läßt sich nicht verkennen. Von Kresilas aber wüßten wir gerne, welchem der beiden Amazonentypen der gleichzeitigen Großmeister sich die seinige näher angeschlossen haben mag. Chronologische Gründe scheinen sich von vornherein gegen die polykletische nicht geltend zu machen, und die Nachricht, er habe auch eine Doryphorosstatue geschaffen, läßt an eine Anlehnung an Polyklet denken. Jedenfalls war er trotz seines Periklesbildes von der mächtigen Strömung phidiasscher Kunst kaum voll erfaßt, und sein äginetischer Ursprung läßt seine Stellungnahme für Myron psychologisch begreiflich erscheinen. Aber das Wenige, was wir von ihm wissen, genügt doch nicht für ein scharf umrissenes Künstlerbild.

Lauter, aber nicht deutlicher, reden die literarischen Zeugnisse von einem anderen Künstler dieser Zeit, der gleichfalls eine Amazonenstatue geschaffen und gleichfalls für den Statuenschmuck der Akropolis tätig war, in dem wir aber einen echtbürtigen Athener schon auf Grund der uns erhaltenen Inschrift seines populärsten Werkes erkennen dürfen, des »hölzernen Rosses«, das er in Bronzeguß dort aufstellte.[1] Aristophanes spielt in den im Jahre 414 aufgeführten Vögeln auf das hölzerne Roß als ein gewaltiges Pferdeungetüm an, und der Scholiast bemerkt hierzu sehr richtig, daß er damit das Kunstwerk der Akropolis meint, dessen Weihinschrift er anführt, ohne der Künstlerinschrift zu gedenken, die uns erst der Stein selbst gab. Vermutlich stand das Werk damals noch nicht allzu lange. Auch Pausanias hat es einer längeren Auseinandersetzung gewürdigt, ohne den Meisternamen

[1] Löwy Nr. 52. Lolling Nr. 71. Die literarische Überlieferung Overbeck Schriftqu. 877—888.

zu erwähnen. Er hat diese Unterlassung in seltsamer Weise nachgeholt, als er im IX. Buche über die Musenstatuen am Helikon von Strongylion die deplacierte Bemerkung macht, dieser hätte Rinder und Pferde ganz besonders vorzüglich gebildet. Aber immerhin müssen wir ihm doch dankbar dafür sein, daß er uns die Insassen dieses hölzernen Rosses nennt. Es guckten aus seiner Höhlung vier troische Helden heraus, und zwar Menestheus, Teukros und die Theseussöhne Akamas und Demophon, lauter lautere attische Helden. Andere Tierdarstellungen, auf die sich das absonderliche Lob unseres Exegeten mitbeziehen könnte, sind uns von Meister Strongylion nicht bekannt, und namentlich wüßten wir gerne, was es mit seinen Rindern für eine Bewandtnis gehabt hat. Man hat mit ihm den ehernen Stier auf der Akropolis in Zusammenhang gebracht, eine Stiftung des Rates vom Areopag. Diesen Stier hat Pausanias mit dem Beifügen erwähnt, daß über den Anlaß zu dessen Weihung vielerlei Vermutungen möglich wären, das heißt, daß es eine Literatur über ihn gab.[1] Er ist bis ins Sprichwort gedrungen, und aus einem Dichter der mittleren Komödie hat uns Athenaios einen Vers über diesen Stier bewahrt, den Größe und Material mit dem trojanischen Rosse in seiner Nähe vergleichbar machten, dessen Popularität er geteilt hat. Indessen ebenso wenig als Myrons Kuh oder des Kalamis »unerreichbare« Pferdebilder uns dazu bewegen werden, unsere Vorstellung von diesen Meistern aus der Sala degli animali zu holen, können diese Werke von Einfluß auf die Einreihung des Strongylion sein, denn gerade als Bildner jugendlicher Schönheit war er in späten Tagen ganz besonders angesehen. An seinem bronzenen Amazonenbild war die Schönheit der Beine hochgepriesen, sie hieß darnach kurzweg Euknemos, und Kaiser Nero, in dessen Privatbesitz sie kam, konnte sich auch auf seinen Reisen nicht von ihr trennen. Ein ganz absonderlicher Glorienschein umgab eine kleine Knabenstatue seiner Hand, für die Brutus eine ähnliche Vorliebe gehabt haben soll. Diesen Brutusknaben feiert Martial mehrfach in seinen Epigrammen; er beruft sich auf ihn als gültigen Zeugen, daß auch in kleinem Format ein großes Kunstwerk stecken könne. Wir dürfen zuverlässig erwarten, Kopien dieser beiden Werke in unserem Antikenbesitz zu finden, doch ist das bisher nicht gelungen, und auf so lange hinaus bleibt uns eine genauere Kenntnis dieses Meisters versagt. Aber der starke Eindruck, den die Werke auf die überreizten Nerven der hohen römischen Kunstgönner hervorgerufen haben, läßt sich kaum anders begreifen, als unter der Annahme, es habe noch ein Hauch von Frühreif auf ihrer Formenschönheit gelegen, der Charakter des Quattrocento wäre von ihnen noch nicht völlig abgestreift gewesen. Wir möchten ihn uns darnach am liebsten

[1] Overbeck, Schriftqu. 889—92.

als in der Richtung des Kalamis weiterarbeitend denken, aber zeitlich scheint sein Wirken doch hart an die Grenzen der Epoche, die uns hier beschäftigt, gerückt werden zu müssen. Zwar von der Bronzestatue der Artemis Soteira, die er für das Zwölfgötterheiligtum in Megara gearbeitet hatte, erzählt die Stiftungslegende als Anlaß ein Wunder, das sich vor der Schlacht von Platää zugetragen haben soll; an dem Orte, wo es sich abgespielt hat und dessen Wahrzeichen an der Felswand gezeigt wurden, stand eine genaue Wiederholung dieser Artemis Soteira, vermutlich erst aus der Zeit, da die Legende, die sie bekräftigen sollte, allgemein geglaubt ward. Im gleichen Raume mit diesem Artemisbilde stand eine Statuenserie der zwölf Götter, die auf den Namen Praxiteles' ging, und das wird erst recht auffällig, da jene drei Musenbilder am Helikon neben drei anderen Kephisodots standen. Man darf hier einen Zusammenhang annehmen. Dann aber ist es in Megara der ältere Praxiteles, der Kalamisschüler, mit dem er zusammen arbeitet, und die Verbindung mit dessen Sohn, der, wie wir jetzt zu wissen glauben, seine Eirene noch vor dem Ende des fünften Jahrhunderts schuf, wird dadurch begreiflich. Aber immerhin nötigt uns diese letztere Tatsache, die Wirksamkeit Strongylions in die letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts zu verlegen; und damit sind wir eigentlich, wenn diese Indizien nicht trügen, bereits stark in die nachphidiassche Zeit hineingerückt.

Von dem Meister Pyrrhos, der die Statue der Athena Hygieia auf der Akropolis schuf, haben wir eigentlich bereits früher gehandelt, als wir die überzeugende Vermutung Studniczkas, der die Athena Hope und ihre Wiederholungen als Kopien dieser Hygieiastatue in Anspruch nahm, erwähnten. Wir erinnern nur hier an sie, weil sie uns als erstes monumentales Zeugnis des Einflusses polykletischer Kunst in Athen erschien, um uns nun der Betrachtung des dritten der Großmeister der hellenischen Plastik des fünften Jahrhunderts zuzuwenden.

Fünftes Kapitel

Polyklet

Mit Polyklet tritt die altsikyonische Erzgießerzunft der Daidaliden gegen die zur vollen Höhe und Herrschaft gelangte attische Plastik in die Schranken. Er selbst wetteifert mit Phidias um die Palme, und es hat im Altertum an Stimmen nicht gefehlt, die sie ihm erteilen wollten; sein Hauptwerk, die Hera von Argos, rivalisierte mit dem olympischen Zeus, der freilich schließlich als Sieger aus diesem Kampfe hervorging. Man hat in alten Zeiten versucht, die gewaltige Bedeutung dieses Meisters, wie an Phidias, so auch an Myron und Lysipp zu messen, und ist dadurch zu einer Serie von Urteilen gelangt, die ebenso verschieden wie die angewandten Maßstäbe waren, aber immer hat man sich lebhaft mit ihm und seinen Werken beschäftigt, und den enthusiastischen Lobsprüchen erscheint auch mancherlei Tadel beigemischt. Doch wir sind glücklicherweise in die Lage versetzt, über das Wesen seiner Kunst aus eigener Anschauung zu urteilen. Denn wenn auch noch mancher Zug dieses Künstlerbild, das wir derzeit entwerfen können, erst künftig beleben mag, ohne daß es, was uns nun einmal versagt bleibt, je ein lebenswarmes werden könnte, immerhin sind wir über eine Reihe seiner Werke gründlich unterrichtet, und haben erkannt, wie die monumentale Überlieferung sich mit ihm noch lebhafter beschäftigt hat, als die literarische.[1] Die erste große Entdeckung, die uns als Grundlage weiterer seinen Doryphoros wiedergab, verdanken wir Friederichs, und sie gilt heute als selbstverständlich; wer mag sich noch daran erinnern, daß ihr einst die Stephanosfigur als Rivale gegenübergestellt wurde? Sie ist es aber doch erst dadurch geworden, daß als nächste willkommene Folge sein Diadumenos ganz von selbst neben diesem auftauchte und eine ganze Reihe stilistisch ähnlicher Gestalten sich diesen beiden durch das Zusammentreffen der literarischen und monumentalen Kunde gesicherten Werken anschloß. Freilich nicht alles war Polyklet, was polykletisch

[1] Overbeck, Schriftqu. 932—977.

glänzte, aber gerade die Untersuchung, die Echtes von Unechtem zu scheiden unternahm, hat doch die wichtige Erkenntnis gebracht, wie lange der Bann seiner Traditionen die Schulfolge beherrscht hat, ehe ihn ein Ebenbürtiger zerbrach.[1] Aber auch Lysipps umgestaltende Tätigkeit war dadurch bedingt, daß er in der strengen Zucht polykletischer Lehren aufgewachsen war, und als er sie endlich siegreich überwunden hatte, haben sie doch noch weiter gewirkt bis ans Ende der hellenischen Plastik.

Das spärliche Material biographischer Natur, das uns für Polyklet zur Verfügung steht, stellt fast mehr Fragen, als es an Aufschlüssen bietet. Seine Zeit und Heimat, seine Abstammung wie seine nächste Nachkommenschaft, sein Lehrer wie seine Schule, alles das bot und bietet noch immer Anlaß zu Meinungsverschiedenheit. Eine wichtige grundlegende Erkenntnis verdanken wir dem neugefundenen Papyrus mit dem Fragment einer Liste der Olympiasieger. Da erscheinen in der 82. Olympiade die Namen des Siegers im Fünfkampf und im Faustkampf: Pythokles von Elis und Aristion von Epidauros, deren Statuen Polyklet gearbeitet hat; besitzen wir doch noch außer deren Erwähnung seitens unseres Periegeten die Basen mit den Inschriften, die freilich zum Teil ergänzt worden sind, aber immerhin soweit Ursprüngliches bewahrt haben, daß die Inschrift der Basis seiner Kyniskosstatue einen bestimmt kenntlichen älteren Charakter trägt, so daß der Sieg des Kyniskos im Faustkampf der Knaben Olymp. 80 angesetzt werden muß. Damit ist der Beginn der künstlerischen Tätigkeit Polyklets mit voller Bestimmtheit um 460 anzusetzen, weit früher als man zu vermuten gewagt hat. Er kann demnach unmöglich viel nach 480 geboren sein, und sein plinianisches Akmedatum Ol. 90 liegt der Grenze seiner Wirksamkeit näher als ihrer Mitte. Es ist, wie man längst erkannt hat, nach seinem Hauptwerk, der Hera von Argos, visiert, die mit dem Neubau ihres Ol. 89. 2 abgebrannten Tempels in untrennbarem Zusammenhang steht. Damals stand er im Beginne der Sechziger, und ein darüber hinausgehendes sicheres Datum besitzen wir nicht, denn mit Recht hat Mahler die periegetische Beziehung seiner Aphrodite unter dem Dreifuß zu Amyklä auf die Schlacht von Aigospotami als unhaltbar erwiesen.[2] Seine vermutliche Datierung um 418 darf als wahrscheinlich gelten, nur für Aristandros von Paros, der das Seitenstück gearbeitet hat, die Lyraspielerin unter dem zweiten Dreifuß, die Pausanias als »Sparta« bezeichnet, während ihr echter Name Alexandra war, will sie nicht passen; der Vater des Skopas kann um diese Zeit kaum schon künstlerisch tätig gewesen sein.

Plinius bezeichnet Polyklet als Sikyonier, Pausanias als Argiver, und

[1] Mahler, »Polyklet und seine Schule«, Leipzig 1902.

[2] a. a. O. S. 7 ff.

das argivische Lambda in seiner Signatur auf der Pythoklesbasis spricht für dessen Angabe. Aber das Sicyonius des Plinius beruht gewiß auf keinem Irrtum; das Bemühen, den Großmeister der sikyonischen Schule von dort auszuweisen, macht einen geradezu komischen Eindruck und erinnert an das gleiche, einst seinem gleichnamigen Enkel zugedachte Schicksal; auch die noch immer wieder erscheinende Vermutung, er habe in hohen Jahren zum Danke für seine Hera das argivische Ehrenbürgerrecht bekommen, hätte schon jene Pythoklesinschrift erledigen sollen. Zweifellos führte er beide Ethnika von Anfang an mit gleichem Recht. Er ist freilich der einzige, den wir mit diesem wie jenem bedacht finden, aber gewiß nicht der einzige, dem beide eigneten. Gerade daß diese beiden Ethnika in seiner Familie wechseln, hat den ersten Anstoß zu der aus einer weiteren Reihe von Tatsachen sich ergebenden Erkenntnis gegeben, daß die Blüte der sikyonischen Schule durch die Vereinigung dieser mit der argivischen entstanden ist. Daß der Sitz dieser Bronzegießerschule in Sikyon war, und wohl schon seit Hagelaidas' Zeiten, beweist ihr antiker Name, der »Nachkommen« des Daidalos, dessen Söhne sie gestiftet hatten, der Ruhm der Stadt als »officinarum omnium metallorum patria«, die weltberühmte Malerschule, die sich in ihr und nicht in Argos angesiedelt hatte, und zuletzt, doch nicht der letzte, Lysippos, mit dem das sikyonische Element innerhalb der Schule siegreich durchdringt. Polyklet gehörte eben dem argivischen Element derselben an. Als seinen Lehrer nennt uns Plinius Hagelaidas, und wir haben schon früher gesehen, daß Robert den Nachweis der baren Unmöglichkeit dieser Nachricht erwiesen hat. Daran hat die Erkenntnis, daß Polyklet etwas älter anzusetzen ist, als er damals angesetzt war, nichts geändert. Aber die sich damit scheinbar von selbst ergebende Annahme, diese Angabe gehe auf bloße gelehrte Kombination zurück, und die Verdächtigung der ganzen sikyonischen Schülerlisten als späten literarischen Erzeugnisses beruht auf einer unhaltbaren Anschauung von dem Wesen wie den Grenzen der antiken Kunstforschung. Es ist echte und alte Überlieferung, die hier vorliegt, nur getrübt durch jene Schäden, die sich im Laufe der Zeiten stets an solche ansetzen, und gar oft unheilbarer Art, aber in diesem Falle hat die Heilung sich durch die Inschrift der Basis des olympischen Weihgeschenkes des Praxiteles geboten, der uns den verschollenen, ziemlich ähnlich klingenden Namen des Sohnes des Hagelaidas, Argeiadas, wiedergab, den Mahler mit vollem Recht an Stelle jenes eingesetzt hat. Dieselbe Inschrift bietet uns nach Schölls überzeugender Darlegung auch den Vatersnamen des Meisters in dem als Ethnikon modern mißverstandenen Ἀργεῖος. Damit ist der bei Plinius als Polykletschüler an die Spitze der Liste gestellte Argius nun gleichfalls als Individualname gesichert, und da dieser mit dem gleichnamigen Vater des Hagelaidas nicht identifiziert

werden kann, da er der Generation nach Argeiadas angehört,[1] so hat man in ihm einen Enkel des Hagelaidas vermutet, und sehr wahrscheinlich ist er der Sohn des Argeiadas gewesen, der den Namen seines Großvaters in Ehren hielt, wie die Angabe desselben neben der des Vaters in jener Inschrift bezeugt. Mahlers Vermutung, in Argeiadas den Lehrer Polyklets zu erkennen, erhält durch dieses Ergebnis, das den Sohn des Lehrers zum Schüler Polyklets macht, eine erwünschte Bestätigung. Argeios und Argeiadas künden aber in dem argivischen Anklang ihrer Namen ein stolzes Heimatsgefühl, das in dieser demonstrativen Stärke doch nur in der Fremde voll begreiflich ist. Es läßt sich kaum die Vermutung unterdrücken, auf die auch das Argivertum des Sikyoniers Polyklet noch hinweist, er, der so mitten in der vom alten Argeios ausgehenden Künstlerfamilie steht, möchte durch seine Geburt zu ihr gehört haben, aber die derzeitigen Mittel unserer Erkenntnis versagen hier völlig. Wohl besitzen wir einige völlig sichere Nachrichten über die Familie Polyklets, und die von Mahler umgearbeitete Robertsche Stammtafel nennt uns Vater, Bruder, Sohn und Enkel, indessen bleibt doch die Frage, ob die Tafel an unseren Polyklet oder an dessen jüngeren Namensgenossen, seinen mutmaßlichen Enkel, anknüpft, noch offen, und wir werden sie später zu besprechen Gelegenheit haben, für jetzt genügt uns, ihr die Tatsache zu entnehmen, daß Polyklet einer großen Künstlerfamilie angehört hat. Seine Stellung innerhalb derselben tritt freilich weniger bestimmt hervor, als seine über ihr. Von Hagelaidas bis Lysipp ist er die einzige große künstlerische Individualität der sikyonischen Schule, und das Gewicht seiner gewaltigen Persönlichkeit hat mit auf den nachfolgenden Generationen drückend gelastet.

Ein besonderes biographisches Interesse knüpft sich für uns an seinen attischen Aufenthalt. Seitdem wir in dem von Xenophon in seinen Memorabilien berichteten Ateliergespräch des Sokrates mit dem Bildhauer Kleiton in diesem den unter seinem Rufnamen verborgenen großen Sikyonier wiedererkannt haben, besitzen wir in diesem Berichte ein für die Erkenntnis unseres Meisters gar wertvolles Dokument.[2] Es zeigt ihn auf der Höhe seines Ruhmes in Athen zu nicht bloß vorübergehendem Aufenthalt weilend. Sokrates eröffnet das Gespräch mit dem feinen Kompliment auf Kleitons anerkannte Meisterschaft in der Athletenplastik, um unauffällig zu seiner Forderung nach Vergeistigung des Körperlichen in der Kunst überleiten zu können. Aber im sokratischen Kreise galt Polyklet noch als mehr, er galt als der erste Meister der Plastik. Das sind genügende Indizien, die enge persönliche Beziehungen Polyklets

[1] Daß der Argius des Plinius kein Ethnikon, sondern ein Künstlername ist, habe ich Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. VII (1883) S. 63 zuerst auseinandergesetzt, freilich nicht ohne eine falsche Vermutung anzuschließen.

[2] a. a. O. S. 75 f. »Praxiteles« S. 32.

zu jenem Kreise zeigen. Da spielt auch die gut erfundene Geschichte, die uns Älian aus irgendeinem Memoirenschreiber dieser Zeit erhalten hat, daß Hipponikos, des Kallias Sohn, die Ehrenstatue, die er zu vergeben hatte, nicht an Polyklet vergeben habe, weil der Ruhm des Meisters dem des Stifters abträglich wäre. Mit diesem Werke wird wohl die Statue seines Vaters Kallias gemeint sein, die bei den Eponymenbildern am Marktplatz stand. Auch sie setzt Beziehungen zu dem Hause voraus, das der Sammelplatz der geistigen Größen dieser Zeit gewesen ist. Noch einen Schritt weiter scheint die Szenerie des platonischen Protagoras zu führen, die um 428 spielt und die Söhne des Meisters als gute Kameraden der Söhne des Perikles zeigt; aber wir können den bereits ausgesprochenen Verdacht nicht bannen, daß hier die in alter wie in neuer Zeit so oft vorkommende Verschreibung Polygnots in Polyklet vorliegt. Der Aufenthalt Polyklets in Athen wird in die zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts fallen, in eine Zeit, wo Phidias zwar nicht mehr dort noch weilte, seine Schüler aber bereits zu selbständigen Meistern herangereift waren. Die einzige literarische Kunde seines Wirkens daselbst scheint die plinianische Notiz von seinem Porträt des Artemon zu enthalten, in dem der berühmte Kriegsingenieur des Perikles längst erkannt ist, wohl aber sind noch starke Spuren des Einflusses wahrnehmbar, den er auf die attische Kunst ausgeübt hat. Gewiß aber war er auch der Empfangende. Selbst die stärkste geistige Eigenart mußte von der unvergleichlich hohen attischen Kultur dieser wundersamen Zeit mächtig erfaßt werden. Und welche Fülle der Talente auf allen Gebieten der bildenden Kunst hat sich damals im Kreise um Sokrates zusammengefunden. Vor allen dürften die Werke des Phidias einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht haben, und es wird wohl noch möglich sein, in den seinigen etwas davon wiederzufinden. Aber es scheint doch nicht, als ob jene Einflüsse ihn seiner Eigenart irgendwie hätten entfremden können, denn diese tritt in seinen frühesten Werken ebenso bestimmt zutage wie in denen seiner Spätzeit. Den Ausgangspunkt der Erkenntnis bildet für uns sein Doryphoros, der »Kanon«, dem er unter diesem Titel, der auch auf die Statue überging, eine literarische Auseinandersetzung seiner Kunsttheorie beigab. So sehr wir den Verlust dieses viel zitierten und gesuchten Buches bedauern müssen, für uns bleibt doch immer die Hauptsache das Werk selbst, dessen maßgebende Bedeutung nicht nur eine ganz außergewöhnlich große Replikenreihe kündet, sondern auch eine gar stattliche Zahl von Umbildungen, die sich an diese anschließen. Es ist von vornherein selbstverständlich, daß der Meister dieses Werk, das sein Programm zum Ausdruck bringen sollte, nicht vor Antritt seiner Stellung als Schulhaupt geschaffen haben wird; die ansehnliche Reihe der diesem voraufgehenden Jugendgestalten bietet den Beweis dafür. Aber auch seine eigene monumentale Erscheinung

hebt es über das Niveau des athletischen Siegerbildes in das Gebiet der absoluten Plastik. Der »Kanon« ist nicht erst zur Musterfigur geworden, er ist in die Erscheinung getreten mit dem Anspruch, die Grundprobleme der plastischen Formenlehre zum endgültigen Ausdruck zu bringen. So bezeichnend dies Unternehmen für die Weise wie für das Selbstgefühl des Meisters sein mag, es wird doch erst recht verständlich, wenn wir es im Lichte seiner Zeit betrachten, der wir, und zwar von diesem polykletischen Buchtitel her, den uns so geläufigen Begriff des Kanonischen verdanken. Das eifrige, aber vergebliche Suchen der modernen Kunstforschung nach dem vorpolykletischen Kanon beruht auf einem geschichtlichen Mißverständnis. Der Gedanke des Kanons gehört dieser Zeit an, er ist von ihr geschaffen. Die typische Kraft, die in der hellenischen Kunst so mächtig pulsierte, hat gerade in dem Augenblick, als eine frische realistisch-individualistische Strömung belebend hereinbrach, wie eine feindliche, gegen ihre Grundlagen gerichtete Gewalt, sich zu diesem Begriff, der das Losungswort der konservativen, an der Spitze der traditionellen Kunst stehenden Geister wurde, verdichtet. Der Kanongedanke tritt gleichzeitig in gleicher Schärfe und Deutlichkeit aus den Versen des Malers Parrhasios hervor, der sich sogar für den Beschließer der Kunst gehalten hat; seine Götter- und Heroenbilder sind von der Folgezeit für ebenso kanonisch erklärt worden als die Athletengestalten Polyklets. Da scheint es denn bezeichnend, daß in Xenophons Memorabilien dem kunsttheoretischen Gespräch des Sokrates mit Polyklet ein ähnliches gerade mit Parrhasios folgt, wie um den Zusammenhang zu versinnlichen, der zwischen dem Kanongedanken und der sokratisch-platonischen Ideenlehre besteht. Der Kanongedanke schützt Polyklet freilich nicht vor dem Vorwurf, mit der geschichtlichen Auffassung der Kunst in unlösbarem Widerspruch zu stehen, aber das trifft doch nur jene Ausläufer desselben, welche in eine Zeit hineinragen, die eine solche kennt; ihnen nachzugehen, so lehrreich sie auch in ihren verschiedenen Erscheinungsformen sein mögen, ist nicht unseres Amtes. Aber in seiner ursprünglichen Formulierung bedeutet der Kanongedanke doch mehr als einen geschichtlichen Irrtum. Er ist die originelle Fassung, in der das künstlerische Ideal seinen Einzug in die Kunst hielt, und gerade das macht es begreiflich, daß er seine Formulierung der durch den Gegensatz hervorgerufenen Erkenntnis verdankt. Seine Vorboten haben wir freilich schon im Wirken Myrons und Phidias' kennen gelernt. Der »Kanon« der bewegten Gestalt, der »kanonische« Zeus- und Athenatypus sind moderne Schlagworte, denen eine innere Berechtigung nicht völlig abgeht, und doch tritt erst in seiner einfachsten und allgemeinsten Formel, an der ruhigen nackten männlichen Gestalt, der Kanon in geschichtliche Erscheinung. Und nun zu seiner Versinnlichung, dem Kanon »Doryphoros« unseres Meisters. Wir legen dabei

das Neapler, aus der pompejanischen Palästra stammende Exemplar, an dem Friederichs seine folgenreiche Entdeckung gemacht hat, zugrunde.[1] Es ist eine kraftvolle, ruhig stehende Jünglingsgestalt, die mit der Linken den geschulterten Speer faßt, der rechte Arm hängt ruhig herab, der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Die am schärfsten hervortretende polykletische Eigentümlichkeit aber ist die neue Art der Ponderation. Proprium eius est uno crure ut insisterent signa excogitasse, berichtet Plinius und fügt noch hinzu »quadrata tamen esse ea, tradit Varro et paene ad exemplum«. Haben wir an jener Eigentümlichkeit ein festes Indizium, welches die Zuteilung ermöglicht hat, so ließ der Schlußsatz erkennen, daß sie ihre Probe in ihrer heuristischen Kraft zu bestehen haben werde. Sie hat es längst getan.

Das neue Ponderationssystem besteht in der völligen Trennung der Funktionen der Beine; hier ist das rechte das allein tragende Standbein; dem linken Spielbein, das nur mit der Fußspitze den Boden berührt, fällt nur die Aufgabe zu, das Gleichgewicht zu erhalten. Wir verdanken Mahlers feinsinniger Analyse die Erkenntnis, daß diese Stellung weder eine Schrittstellung ist, noch auch durch das Innehalten im Schritt hervorgebracht werden kann, wie die allgemeine Anschauung meinte; »es ist die absolute Ruhe, die ihren Ausdruck sich von der Bewegung leiht, nennen wir es kurz die bewegte Ruhe«. Diese Ruhe ist es auch, die die ganze Gestalt beherrscht. So neu und überraschend dies Prinzip auftritt, so läßt sich doch seine förmlich organische Entwicklung noch aufzeigen. Furtwängler hat den vorpolykletischen Charakter des »Münchner Königs« richtig erkannt. Diese treue Kopie eines prächtigen Zeusbildes der argivisch-sikyonischen Schule zeigt eine starke Annäherung an das Ponderationsprinzip Polyklets. Sie muß zeitlich so eng als möglich an ihn herangerückt werden, und dazu ist die Taufe auf »Dionysios von Argos« vielleicht doch nicht voll zureichend. Wir haben die Gründe, die diesen Gelehrten zu ihr geführt haben, nicht zu untersuchen, wir wollen sie auch durch keine neuen ersetzen, aber wir können nach dem früher Bemerkten uns die Art des Argeiadas, des Lehrers Polyklets, kaum anders vorstellen. Ein etwas früheres Stadium desselben Prinzipes zeigt uns eine in zwei Exemplaren erhaltene Hermesbronze, deren Formengebung mit Recht an die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes erinnert hat, doch weist ihre Beinstellung sie dieser Reihe zu. So sehr sie der polykletischen zu gleichen scheint,

[1] »Der Doryphoros des Polyklet«, 23. Berliner Winckelmannspr. 1863. Die letzte eingehende Behandlung mit vervollständigtem Replikenverzeichnis Mahler a. a. O. S. 24 ff. Von den übrigen vielfachen Abbildungen des Neapler Exemplares seien noch genannt: Rayet, Mon. de l'art antique I Tf. 30. Monument. X Tf. 39. Brunn-Bruckmann Tf. 273. Collignon I Tf. 12. Kunstgesch. in Bildern I. 52. 1. Bulle, D. sch. Mensch. Tf. 115. Der schönste der Torsi, der Florentiner aus Basalt (Amelung, Führer 143), ist abgebildet Einzelvkf. 94/5.

»tatsächlich ist sie durch das Vordrängen der linken Schulter und die dadurch bewirkte Drehung des Oberkörpers eine schreitende — sie repräsentiert das Mittelglied zwischen Hagelaidas' Zeus und Polyklets Doryphoros«. So können wir denn den Werdegang des polykletischen Ponderationsprinzipes bis in die dritte Generation hinauf verfolgen, und das Ergebnis seines Zusammenhanges mit der gewaltsam ausschreitenden Bewegung der Gestalten des Hagelaidas zeigt zunächst, daß die Umgestaltung, die es erfuhr, zugleich auch eine Umwertung bedeutet, und gerade diese ist es, die wir nun als Polyklets geistiges Eigentum bestimmt erklären dürfen. Die Schöpfung der »bewegten Ruhe« hat aber doch auch eine Art erkenntnistheoretischer Bedeutung, sie hat als Vorbedingung eine gewisse Höhe der philosophischen Anschauung, von der aus die Ruhe nur als ein Einzelfall des Kreislaufs der Bewegung erscheint. Der plastische Ausdruck dieser Anschauung bleibt aber immer eine künstlerische Tat ersten Ranges. Wie der alte empirische Gegensatz seine prinzipielle Schärfe verliert, so verliert zugleich die Darstellung des ruhenden Körpers den letzten Rest altertümlicher Starrheit. Das gleiche Prinzip beherrscht die Gesamtanlage; dem gehobenen linken Arm hält das rechte Standbein, dem gesenkten rechten das gehobene Spielbein das Gleichgewicht, der Eindruck der Ruhe wird also auch hier durch ein System sich gegenseitig aufhebender Elemente der Bewegung hervorgerufen. Über der machtvollen anatomischen Bildung des gewaltigen Körpers liegt unverkennbar der Hauch des gleichen lehrhaften dogmatischen Bestrebens. Das schwellende Spiel der Muskeln verrät hier die höchste athletische Kraft, die nicht erst der Aktion bedarf, um in sinnenfällige Erscheinung zu treten. Es ist ein klarer und bewußter Gegensatz, in den sich Polyklet zu seinem älteren Zunftgenossen Myron stellt, und doch erst durch dessen befreiendes Wirken ist die Bahn für ihn eröffnet worden. Das Thema von der Rivalität beider, das die alte Kunstforschung breitgetreten hat, ist aus der naheliegenden Vergleichung ihrer Werke entstanden, aber es mag ihm mehr als ein Körnchen Wahrheit zugrunde liegen. Gibt sich auch der Doryphoros Schöpfungen wie der Diskobol und Ladas gegenüber als ein Rückschritt, so ist es doch ein solcher, der ein Fortschreiten bedeutet. In direkter Linie war dies nicht mehr möglich. Das Problem der plastischen Darstellung der Bewegung erschien gelöst; es konnte sich nur mehr darum handeln, den großen künstlerischen Gewinn, den diese Lösung gebracht hatte, für die Darstellung des in ruhigem Stand befindlichen Körpers zu verwerten.

Am deutlichsten zeigt der Vergleich polykletischer Köpfe mit myronischen das eigentümliche Verhältnis beider Meister, obgleich es gerade hier der modernen Forschung nicht leicht gefallen ist, sich zu orientieren. Wenn uns die noch zu betrachtenden Gestalten der Frühzeit unseres Meisters einen Kopftypus

zeigen, der an den myronischen direkt anzuknüpfen scheint, so bieten doch auch diese alle jene spezifisch polykletischen Kennzeichen, die im Doryphoroskopfe zu voller Eigenart erblüht sind. Es ist ein strenges tektonisches Element darin, »Zirkel und Maßstab haben seine Verhältnisse zahlenmäßig festgestellt«, und es sind andere als die myronischen. Aber in der Einzelbildung ist jene Strenge wesentlich gemildert, ein allerdings unpersönlicher Hauch von Belebung löst alle Starrheit, die sokratische Forderung nach voller Beseelung erscheint vor ihm begreiflich; aber so sehr wir sie zu der unseren zu machen geneigt sind, ein Stück über die myronische Art gehen sie doch hinaus. Das läßt sich am deutlichsten an der Behandlung des Haares erkennen, das sich nicht mehr flach an den Schädel legt, sondern in reicherer Masse sich von diesem abhebt, über der Stirn geteilt und symmetrisch nach beiden Seiten angeordnet mit besonderer Feinheit ausgearbeitet erscheint. Wenn es gelungen ist, im Doryphoroskanon das ihm zugrunde liegende Maßsystem wiederzufinden[1] und damit ein wichtiges Stück jener Schrift zurückzugewinnen, so ist das noch ein Beweis mehr, daß wir in dieser Statue die polykletische Kunsttheorie in förmlich materialisiertem Zustande besitzen. Sie wird dadurch zur Grundlage unserer Erkenntnis Polyklets, und es lassen sich in der Tat die alten, unseren Meister betreffenden Kunsturteile an ihr am besten verbeispielen. Eine eingehendere Behandlung würde uns noch manchen Blick in die Werkstätte seines Geistes gestatten, wie anderseits die Geschichte des Bildwerkes selbst seine Bedeutung in hellstem Lichte zeigt. Und dennoch bedeutet sie weder den Höhepunkt seines Schaffens, noch hat sie vermocht, die ihm vorausgehende Reihe seiner Schöpfungen völlig zu verdunkeln.

Die olympischen Ausgrabungen haben uns die Basen seiner Siegerstatuen des Kyniskos, Pythokles und Xenokles wiedergegeben,[2] von denen die beiden ersteren in seine Frühzeit fallen; die des Kyniskos feiert einen Knabensieger, dessen Fußstellung auf der Basis das Ponderationsschema des Doryphoros im Spiegelbildsinne zeigt. Nun besitzen wir in dem sog. Westmacottschen Epheben des British Museum ein echt polykletisches Werk, das diesen Bedingungen entspricht und ein besonders berühmtes gewesen sein muß, da sein zahlreiches Replikengefolge es in die erste Reihe stellt.[3] Da liegt denn die Vermutung nahe, ihn als Kopie des Kyniskos in Anspruch zu nehmen; beweisbar ist die Vermutung kaum, vor allem aber sind wir über die Aktion der Figur

[1] Diels, Arch. Jahrb. IV (1889), Arch. Anz. S. 10.

[2] Löwy Nr. 50, 90, 91. Dittenberger-Purgold Nr. 149 u. 162—164.

[3] Catalogue of greek sculpture III Nr. 1754. Brunn-Bruckmann Tf. 46. Kekule, Über die Bronzestatue des sog. Idolino. Tf. IV. Collignon I S. 500 Fig. 255. Furtwängler, Meisterw. S. 453 Fig. 72, als sich bekränzend ergänzt, u. Fig. 75. Bulle Tf. 120. Mahler a. a. O. S. 44 ff. Fig. 10.

uns unklar, da der hochgehobene rechte Arm nur im Barraccoschen Exemplar über dem Ansatz erhalten ist. Der Unterarm ist aufgebogen, aber die Hand ist abgebrochen. Man hat sie den gesenkten Kopf beschatten lassen, hat ihr sogar eine Strigilis gegeben, mit der da doch nichts anzufangen ist; die meisten Gläubigen hat aber die Ergänzung als sich bekränzend gefunden. Ihre technische Unmöglichkeit hat Mahler klargelegt, der den Vorschlag gemacht hat, in ihr den nudus telo incessens zu erkennen, den uns Plinius in seinem Verzeichnis der polykletischen Werke nennt und dem er ein telum in die erhobene Rechte gibt. Im Text des Plinius steht freilich talo incessens, aber Benndorfs Konjektur ist allgemein angenommen, zumal sich das Verderbnis aus den angekoppelten nudos talis ludentes erklärt, mit Ausnahme von Benndorf selbst.[1] Er ist zu der unmöglichen Lesart zurückgekehrt, um darauf eine Hypothese von einem polykletischen Kairos zu bauen, zu der ihm die bekannte olympische Astragalbasis mit Standspuren Anlaß gab. Mahler hat sie endgültig beseitigt durch den Nachweis, daß diese Spuren nicht auf eine in polykletischer Ponderation stehende Gestalt hinweisen, sondern genau einer in lysippischer Stellung befindlichen entsprechen. Das ist der sichere positive Gewinn seiner Auseinandersetzung; seine eigene Deutung des Westmacottschen Epheben scheint jedoch keineswegs einwandfrei. Zu der geforderten Aktion paßt die Haltung der Gestalt sehr wenig; wenn wir auch gerne zugeben, der telo incessens des Polyklet könne nicht im Gegensatz zu der etwas einförmigen Reihe, in die er hineingehört hat, etwa myronische Beweglichkeit aufgewiesen haben, die starke Neigung des Kopfes scheint sich doch mehr für eine mediale Auffassung der Aktion zu eignen, wie sie den sämtlichen bisherigen Deutungsversuchen zugrunde liegt. Der unbefangenen Prüfung mag ein neuer unterbreitet werden, der nur den Anspruch macht, gerade die Klippen zu umschiffen, an denen die früheren gestrandet sind. Wir denken uns die hochgehobene rechte Hand mit dem Faustriemen umwickelt, dessen Ende die gesenkte Linke anzieht. Dagegen spricht weder der Stützenansatz am Kopfe des eleusinischen Exemplares in Athen, noch die geöffnete Hand der Londoner Figur, da diese modern ist.[2] Der Gedanke, die palästritische Aktion durch das Einleitungsmotiv wie durch das des Schlusses plastisch zu versinnlichen, gehört dieser Zeit an und drängt die diese darstellende oder andeutende Weise immer mehr zurück. Für Polyklet ist sie durch seinen Salber wie durch seinen Apoxyomenos und Diadumenos bezeugt. Dies neue Motiv scheint es freilich nicht zu sein, doch werden wir es in der gleichzeitigen attischen Kunst unter Umständen,

[1] »Über eine Statue des älteren Polyklet«, Festgabe für Springer, S. 260.

[2] Gegen die Angabe Furtwänglers S. 454 Anm. und den Zweifel im Catalogue gibt jede gute Abbildung den Beweis ihrer modernen Mache.

die für polykletischen Einfluß sprechen, wiederfinden. Hier wollen wir nur die Tatsache hervorheben, daß die eleusinische Wiederholung einer attischen Weiterbildung wohl noch dem vierten Jahrhundert entstammt und für die hohe Anerkennung, die dieses Werk auch in Attika genoß, gewiß ein gültiger Zeuge ist.

Der Vergleich dieser Knabengestalt mit der reiferen des Doryphoros zeigt eine weitgehendere Übereinstimmung, als sie sonst zwischen zwei verschiedenen Werken desselben Meisters zu sein pflegt, und erinnert uns jetzt schon an das varronische Wort vom paene ad exemplum. Die Umkehrung der Ponderation ist mit der der Aktion verbunden; hier hängt der linke Arm herab, der rechte ist aufgebogen, und da er diesmal stärker hervortritt, senkt sich der Kopf tiefer, wie um das formale Gleichgewicht herzustellen. Der Chiasmus beherrscht auch diese Figur, aber er vermag den starken Gegensatz nicht zu überwinden, der sich zwischen Standbein- und Spielbeinseite öffnet. Dieser »gibt dem Ganzen etwas so wenig in sich Geschlossenes, daß man leicht auf den Gedanken kommen kann, diese Figur müsse ursprünglich einer anderen im Gegensinne genau entsprochen haben«. Der Charakter des Herben, der sich in der Gesamtauffassung geltend macht, zieht sich auch durch alle Einzelheiten der anatomischen Durchbildung; es ist eine schlanke und sehnige Knabengestalt, aber die spezifischen Reize der Jugend fehlen ihr, das Heranreifen zum Manne ist das Wesen ihrer Schönheit. Auch im Kopf steckt schon der Doryphorostypus, bis in die Behandlung und Teilung der Haare, die hier noch dichter liegen; aber er zeigt doch noch eine unverkennbare Annäherung an die Köpfe der myronischen Reihe.

Eine zweite athletische Knabengestalt unseres Meisters besitzen wir in dem sog. Dresdner Knaben, einem Werke, dessen Replikenzahl zwar gegen die des Westmacottschen Epheben stark zurücksteht, aber immerhin genügt, um es als vielbeachtetes erscheinen zu lassen.[1] Er schließt sich noch enger an den Doryphoros an. Die Ponderation ist die gleiche, mit rechtem Stand- und linkem Spielbein; auch hier hing der rechte Arm schlaff herab, während der linke der Träger der Aktion war, über die uns leider das sonst so treffliche und gut erhaltene Dresdner Exemplar keine Kunde gibt; er hielt wohl einen palästritischen Gegenstand, die starke Neigung des Kopfes nach dieser Seite würde sich damit gut vereinen. Dieser Kopf zeigt eine freiere Weise, als der des Westmacottschen Epheben, und so nahe er dem des Doryphoros steht, es ist doch ein Hauch von Beseelung darin, der über diesen hinausgeht und ihn zu dem Vollendetsten stellt, was wir von polykletischer Kunst besitzen. Furtwängler

[1] Abgeb. Furtwängler, Meisterw. Tf. 26/7 S. 475 ff. Mahler a. a. O. S. 54. Zu dem Replikenverzeichnis bei Furtwängler hat Mahler eine weitere Replik in dem Torso von Oropos (Institutsphotographien Or. 26/27) erkannt (mündliche Mitteilung).

weist ihn mit Recht der späteren Periode des Meisters zu, und wenn er in ihm attischen Einfluß wirksam erkennt, so werden wir ihm insofern beistimmen, als sich dieser in der Reihe der jüngeren polykletischen Werke auch sonst noch nachweisen lassen wird, aber weder kresiläischer noch myronischer Einfluß, da ersterer für uns derzeit nicht standhält und auch gerade nicht spezifisch attisch gewesen sein wird, letzterer, wenn überhaupt, so doch nur an der älteren Reihe zu verspüren ist.

Eine weitere athletische Knabengestalt polykletischer Erfindung steckt in der »Gruppe von Ildefonso«, mit einer Variante des praxitelischen Sauroktonos traulich vereint.[1] Sie wird sich dieser Verbindung zuliebe wohl auch eine kleine Ummodelung haben gefallen lassen; und wenn nun hier der rechte Arm an der Spielbeinseite herabgeht, während der linke der Standbeinseite gehoben ist, so werden wir diese Umkehrung des polykletischen Prinzipes gewiß nicht dem Variationsbedürfnis des Meisters zuschreiben dürfen, sie ist eine fast selbstverständliche Folge der beliebten Gruppierung. Stellen wir die ursprüngliche Armhaltung wieder her, so ist die Ähnlichkeit mit dem Westmacottschen Epheben eine sehr starke. Aber dessen harte Linienführung erscheint doch wesentlich gemildert, die Neigung des Kopfes geringer, wozu in der Gruppe kein Anlaß lag, und der Kopf selbst zeigt eine weit stärkere Annäherung an den Dresdner Knaben, mit dessen freierer Weise dieses Werk trefflich stimmt. So besitzen wir in ihr eine den Übergang zwischen diesen Schöpfungen vermittelnde Gestalt, deren Eigenleben wir leider nicht genauer verfolgen können. Wir schließen dieser Reihe ein Werk an, dessen besonderes Interesse in dem Motiv liegt, das es wohl in seiner ersten plastischen Formulierung bietet, den Öleingießer in Petworth.[2] Die literarische Überlieferung schweigt über eine polykletische Statue dieser Aktion, indessen sie steht in dem genannten Werke, wenn auch nur in mäßiger, aber stiltreuer Nachbildung vor uns, und aus jenem Schweigen läßt sich nicht der Schluß ziehen, sie wäre als eine minderwertige Leistung betrachtet worden. Wir werden ihre mächtige Nachwirkung noch kennen lernen, die uns über den Mangel eines Replikenverzeichnisses hinaushebt; zunächst aber machen wir die fast selbstverständliche Erfahrung, daß dieses Motiv in einer notwendigen Verbindung mit seinem Gegenstücke, dem des »Schabers«, steht. Wir lesen im Plinius von keinem »inunguens se«, wohl aber von einem »destringens se« unseres Meisters, doch leider läßt uns hier die monumentale Überlieferung im Stich,[3] der Apoxyomenos des Lysipp

[1] Brunn-Bruckmann Tf. 308. Einzelvkf. Nr. 1588—92, die polykletische Figur allein Furtwängler, Meisterw. S. 463 Fig. 76. cf. Mahler a. a. O. S. 134.

[2] Michaelis, Anc. marbles. Petworth Nr. 9. Furtwängler, Meisterw. S. 465 Fig. 77. Mahler a. a. O. S. 55.

[3] Ein mißglückter Versuch Furtwängler a. a. O. S. 470 f.

scheint ihn außer Kurs gesetzt zu haben. Es ist aber von nicht geringer Wichtigkeit, in Polyklet den Schöpfer dieser beiden athletischen Grundmotive erkennen zu können. Der polykletische Charakter des Petworther Öleingießers tritt in der Gesamterscheinung wie im Kopftypus mit unzweifelhafter Deutlichkeit hervor. Das Standbein ist wie bei dem Westmacottschen Epheben und der Madrider Figur das linke, da durch das Motiv die Hebung des rechten Armes gebieterisch gefordert wurde, aber auch dem linken ward es dadurch unmöglich, in der bisherigen Ruhelage zu verbleiben. Der Unterarm legt sich an den Bauch, die geöffnete Hand fängt den Strahl auf, der aus der Lekythos in der Rechten herabfließt. Der Kopf neigt zur Standbeinseite, wie zur Ausgleichung der Bewegung, und der Blick vermeidet wenigstens nicht die Richtung der Aktion. Diese hat eine geschlossenere Linienführung zur Folge, als wir sie bisher sahen, und auch in diesem Sinne ist diese Gestalt ein Vorläufer des Diadumenos. Der Kopftypus steht auf der Höhe des Doryphoros, auch die Formen der Körperbildung zeigen dort die nächste Verwandtschaft.

In dieser Gestalt tritt uns zum ersten Male das polykletische Ponderationssystem nicht in der Phase des Zuständlichen, sondern in Verbindung mit einer greifbaren Handlung entgegen, und damit stehen wir vor einem interessanten Problem. So lange als man in jenem eine wenn auch gehemmte Schrittstellung sah, mußte jede solche ihr als willkürlich aufgepfropft erscheinen. Erst die richtige Auffassung als Ruhezustand läßt diese Verbindung als natürlich erscheinen, insolange als die Handlung von der Beimischung eines dramatischen Elementes frei blieb. In dieser Beschränkung zeigt sich der Meister. Sie gab ihm den Anlaß zur Schöpfung einer Reihe neuartiger athletischer Motive, die eine völlige Umgestaltung der bisherigen Athletenplastik hervorgerufen hat. Doch ehe wir an die Betrachtung seines Hauptwerkes in diesem Gebiete, des Diadumenos, schreiten, wollen wir noch der Fundgrube polykletischer Reminiszenzen, die uns die Kleinbronzeplastik bietet, kurz gedenken. Verdanken wir doch der Bronze, die aus der Sammlung Ianzé in das Pariser Cabinet des medailles kam, die erste monumentale Kunde von jenem Diadumenos. Unser Besitz an Kleinbronzen, an denen polykletische Elemente hervortreten, ist kaum zu übersehen, und der große Wert dieser Monumentengattung für unsere Erkenntnis der weitragenden Bedeutung polykletischer Kunst bleibt ungeschmälert, wenn auch der Gewinn, den sie uns an neuen polykletischen Gestalten gewährt, in keinem Verhältnis zu ihrer Masse steht. Es sind vor allem Hermesbronzen, in denen jene Reminiszenzen fast bis zum Überdruß wiederkehren. Der heutige Stand der Forschung läßt uns beispielsweise die schöne Bronze von Annecy,[1] die man einst, wenn

[1] Mon. X. 50. 4. Gaz. arch. 1876 Tf. 18. Furtwängler, Sammlung Somzée, S. 9. Gazette d. beaux arts. Bd. 30 (1903) S. 122.

auch zögernd, für eine Nachbildung seines Hermes in Lysimacheia erklären wollte, als eine späte, freie und doch wieder ängstliche Variation seines Doryphoros sicher erkennen. Doch mag auch hier noch manches, eingehenderer Erwägung werte Problem vorliegen. Vielleicht auch in der kleinen reizvollen Hermesstatuette des Wiener Museums, die Mahler veröffentlicht hat,[1] in der er »einen Nachklang späterer Art polykletischer Schulempfindung« wahrzunehmen glaubt. Aber sind es nicht vielmehr Nachklänge echt polykletischer Art, die wir hier vernehmen? Wir brauchen doch nur den leicht gehobenen rechten Arm mit dem Beutel in der Hand sich in seine ursprüngliche Lage herabsenken zu lassen und die Flügelschuhe zu entfernen, also gerade Momente, die die Umbildung zum Hermes hervorrufen mußten, und eine echt polykletische Knabengestalt, die lebhaft an den Westmacottschen Epheben erinnert, steht in allen wesentlichen Zügen treu nachgebildet vor uns. Ein fast untrügliches Kennzeichen bietet jener herbe, bei unserem Meister stets wiederkehrende Rhythmus in der scharfen gegensätzlichen Linienführung von Standbein- und Spielbeinseite. Polykletische Ponderation und Formenauffassung hat in seiner Schule fortgelebt und sogar weit über dieselbe hinaus. Wir werden noch sehen, wie der Meister selbst in seinen reifsten Werken offenbar unter attischem Einfluß sich zu einer Milderung dieses Prinzipes entschloß, ohne es aufzugeben. Diesen Schritt muß schon seine nächste Schulfolge getan haben, das lehrt uns die monumentale Überlieferung, in der uns kaum ein nachpolykletisches Werk mit offener Linienführung erhalten ist. Über die ursprüngliche Fassung und Bedeutung des in der Hermesbronze noch durchscheinenden Motives dieser polykletischen Knabengestalt wollen wir nur bemerken, daß eine Aktion für die gehobene Linke kaum erdenklich scheint. Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß der Meister der Bronze, der seinem Hermes den Beutel in die Rechte geben mußte, zu diesem Zweck das Vorbild im Spiegelbildsinne kopiert habe, was bekanntlich öfter geschehen ist. Dieses aber würde sich dann weit besser für den nudus telo incessens eignen, als der von Mahler für diesen in Anspruch genommene Westmacottsche Ephebe.

An den nudus telo incessens schließt Plinius unmittelbar folgende Angabe an: (fecit) duosque pueros item nudos talis ludentes, qui vocantur astragalizontes et sunt in Titi imperatoris atrio — hoc opere nullum absolutius plerique iudicant. Wir haben des verderbenden Einflusses, den diese Ankoppelung auf die voraufgehende Nachricht geübt hat, bereits gedacht, aber auch diese hat ihre besonderen Schwierigkeiten. Eine Genregruppe zweier Knöchelspieler ist für Polyklet ein Ding der Unmöglichkeit. Aber das auch hier angewendete Mittel, Werke, die von ihm überliefert sind und

[1] a. a. O. S. 69 Fig. 18.

zu ihm doch nicht passen wollen, auf das Konto seines Enkels zu überschieben, verfängt nicht. Auch für den jüngeren Polyklet ist eine solche Genregruppe nicht denkbar. Es ist aber anderseits ebenso wenig denkbar, die Schar der römischen Kunstkenner und Kunstliebhaber, der Kaiser voran, hätte sich eine späte Genregruppe als polykletisches Meisterwerk allerersten Ranges aufschwätzen lassen. Trotz aller Verballhornung bezeugt die Stelle die Existenz eines solchen am angegebenen Orte, und es gilt nur, durch diese Hülle hindurch eine zutreffende Vorstellung von dem Werke zu gewinnen, das in unserer monumentalen Überlieferung schwerlich völlig verschollen sein kann. Es war Mahlers Verdienst, die Spur des wahren Sachverhaltes durch Heranziehung einer Kleinbronze des Louvre zu finden,[1] deren Motiv bisher rätselhaft war; doch können wir ihm auf dem Wege, den er gegangen ist, nicht weit folgen. Evident ist die Beobachtung, daß der Fehler in der Angabe der »nackten« Knöchelspieler steckt. Sich zum Knöchelspiele zu entkleiden, wäre schlechtweg sinnlos; die Nacktheit dieser Knabenfiguren muß einen speziellen Grund haben, und dieser kann kein anderer als ein palästritischer sein; und damit sind wir auf einem Boden angelangt, der für ein echt polykletisches Werk kein fremder ist. Die von Mahler herangezogene Bronze gewährt uns nun die Möglichkeit, jenes Knöchelspielermotiv in entsprechenderer Fassung zu vergegenwärtigen. Der Jüngling hat in polykletischer Ponderation die Linke vorgestreckt, auf deren flachem Handteller jetzt das Objekt fehlt. Der Kopf ist gesenkt, der Blick auf jenes Objekt gerichtet, die gerunzelte Stirne und die herabgezogenen Mundwinkel geben dem Antlitz den Ausdruck besonderer Aufmerksamkeit. Die gehobene Rechte weist mit ausgestrecktem Finger auf jenen Gegenstand hin. Es kann selbstverständlich nicht, wie man geglaubt hat, ein Tropfen Öl sein, der so auffällig bestaunt wird. Mahler hat dem Epheben die Astragala auf den Handteller gelegt und sieht den Moment vor dem Wurfe dargestellt. Aber in der Regel wirft man doch nicht mit der Linken; auch ist dabei der weisende Finger nicht erklärt, dessen Aufgabe doch nicht darin bestehen kann, die Spannung zu erhöhen. Er deutet auf die glückverheißende Lage des Würfels, der die Entscheidung bereits gebracht hat. Sie muß von Wichtigkeit sein, wenn das Motiv ein Bronzestandbild lohnen soll. Aber wie dem auch sein mag, einen polykletische Tradition verratenden Astragalizon besitzen wir in ihm gewiß. Und der zweite? Gewiß hat Mahler recht, in ihm nur ein spätgeschaffenes Seitenstück zu dem ursprünglich einsamen polykletischen Meisterwerk zu sehen. Wir brauchen uns nicht erst auf Beispiele solcher Hinzufügungen zu berufen, von denen das bekannteste, das doppelte Athletenpaar des Dresdner Museums, allein

[1] a. a. O. S. 56 ff. Fig. 13.

genügen würde; erinnern wir uns nur des Wunsches nach einer solchen Verdoppelung, dem Kekule vor dem Westmacottschen Epheben Worte lieh, und wir werden hier, wo der Spielpartner fühlbar mangelt, begreiflich finden, daß diesem Mangel eben abgeholfen werden mußte, wobei das Mißverständnis des Motives, wie es sich im Plinius ausspricht, vielleicht helfend mitgewirkt, aber jedenfalls den nachträglichen Ursprung des zweiten in völlige Vergessenheit gesenkt hat. Fast wären wir am Ziele, aber der glückliche Entdecker des polykletischen Astragalizon hat es weitergerückt, indem er einen etwas flauen Hermeskopf des Louvre heranzog, dessen auffällige Übereinstimmung mit dem der Bronze wir gerne zugeben; aber zu dem Schlusse, das polykletische Original habe einen Hermes mit den Glückswürfeln dargestellt und daraus erst sei der nackte Athlet und infolge dieser Wandlung zugleich sein Partner mit entstanden, berechtigt er gewiß nicht. Wir kennen den umgekehrten Vorgang aus einer Menge von Beispielen. Von allen uns bekannten künstlerisch bedeutsamen Athletenschöpfungen haben nur diejenigen den Übergang in den Hermestypus nicht gefunden, deren Motivierung hierfür ein unübersteigliches Hindernis bot. Dagegen ist die Wandlung eines Hermesbildes zu einem Athletenbilde, so weit wir sehen können, niemals vor sich gegangen. Der Hermestypus hat freilich die bestimmte Tendenz zur Inkarnation, die schließlich in der Porträtherme endigt; die Zwischenstationen bezeichnen eine stattliche Reihe aus diesen abgeleiteter, zum Teil allbekannter Bildnisdarstellungen, die jede Einzelnennung unnötig macht. Es ist eine mögliche, aber unbewiesene Annahme, daß es jemals einen Hermes Astragalizon gab, dann aber gehört er zu dem vor kurzem »entdeckten« Hermes Diskobol.[1] Die seltsame Hypothese verdankt ihr Entstehen der vielleicht niemals ausgesprochenen, aber praktisch wirksamen Scheu, an die Darstellung eines palästritischen Siegers als Ephedros zu glauben, denn einen anderen Sinn kann natürlich ein nackter Astragalizon nicht haben. Es ist der Dank für die Entscheidung des Loses, das ihm die Rolle als Ephedros zuwies und ihm so den Sieg erleichterte. Jene Scheu ist uns schon anläßlich des puer tenens tabellam des Pythagoras entgegengetreten. Welches Unheil die Hypothese da angerichtet hat, haben wir gesehen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß sie dort wie hier noch weiter wirken wird. Daß sie der antiken Auffassung direkt widerspricht, beweist doch die Schöpfung des Kairoskult in Olympia, die ohne die Ephedrie nicht denkbar wäre, und des statuarischen Kairostypus, dessen lysippische Fassung uns die olympische Astragalbasis zeigt. Sie läßt uns auch dem naheliegenden Einwurf entgegentreten, nicht der Astragalwurf habe über die Ephedrie entschieden, sondern der eines

[1] Arch. Jahrb. XIII (1898) S. 57 ff. und S. 175 f.

Plättchens. Die Darstellung dieses Wurfes dürfte einer künstlerisch anspruchsvolleren Zeit als nichtssagend gelten; sie fand im Würfel das rechte Mittel, den Glücksfall sinnenfällig zum Ausdruck zu bringen, und ganz im gleichen Geiste hat sie das überkommene Motiv des Siegers als Diadetos zum Diadumenos umgestaltet. Phidias und Polyklet haben es ebensogut gewußt wie die modernen Philologen, daß der Sieger sich nicht das erstrittene Band selbst angelegt hat, aber der konziseste künstlerische Ausdruck einer Situation geht auf das Wesen derselben und wiederholt nicht ihre reale Erscheinung. Das hat denn freilich dieser Binde fast ebensoviele gelehrte und verkehrte Erklärungen eingetragen, als dem aus dem gleichen Stoffe gefertigten Peplos des Panathenäenzuges am Parthenonfries. Einen weiteren Einwand glaubt man in dem Umstande zu finden, »daß so manche Inschrift betonend hervorhebt, der Gewinner habe seinen Sieg als ἀνέφεδρος errungen«. Diese Formel besagt jedoch nur die Tatsache, daß auch der Ephedros besiegt werden konnte, und findet nur in diesen Fällen ihre Anwendung. Ephedrie und Sieg waren ja nicht gleichbedeutend, und gerade darum durfte auch der Ephedros seinen Sieg als solchen feiern.

Wir dürfen demnach in der Pariser Bronze eine Nachbildung jener hochberühmten polykletischen Athletenstatue des Astragalizon erkennen, und nur noch die Frage nach der Treue jener Wiederholung fordert ein paar Worte. Wenn Plinius für ihn und sein Gegenstück den Ausdruck pueri gebraucht, so ist die Pubes hier kein Gegengrund. Heißt doch auch der Doryphoros so, freilich mit dem Beisatz viriliter, den wir auch hier uns hinzudenken dürfen. Der polykletische Grundcharakter tritt nicht nur in der Ponderation klar zutage, er erstreckt sich auch auf die anatomische Wiedergabe des Körpers, für die die Regeln des Kanons noch Gesetzeskraft haben; aber der Kopf zeigt einen völlig abweichenden Stilcharakter und rechtfertigt die Zuteilung in das vierte Jahrhundert. Wir haben also hier die Variation eines selbständigen Künstlers vor uns, sie trägt das sicherste Kennzeichen einer solchen in der Änderung des nur von Kopisten bewahrten echt polykletischen Rhythmus. Es ist ganz undenkbar, daß das polykletische Originalwerk den Arm auf der Standbeinseite gehoben, den auf der Spielbeinseite gesenkt habe. Das Umgekehrte ist bestimmt zu postulieren, aber für die geänderte rhythmische Empfindung des vierten Jahrhunderts ist die durch diese Vertauschung gewonnene freie Linienführung der Pariser Bronze ein besonders lehrreiches Beispiel. Durch diese Änderung erst hat die Komposition einen befriedigenden Abschluß erlangt, welcher dem unveränderten Original gefehlt hat und, ohne an ihm zu rühren, nicht anders hergestellt werden konnte, als indem man ihm sein eigenes Bild im Gegensinne zur Seite stellte, was diesmal, wie wir sahen, wirklich geschah. Aber als Zeuge für den hohen Ruhm des Werkes wiegt

diese frühe künstlerische Umschöpfung doch eine ziemliche Reihe mangelnder Kopien auf. Gewiß werden wir uns das Original auch frei von der etwas dramatischen Spannung denken müssen, die dieser Bronze einen besonderen Reiz verleiht.

Unter den bisher behandelten polykletischen Athletenbildern steht der Astragalizon dem Salber am nächsten. Der Westmacottsche Ephebe, der aus der Wiener Hermesbronze gewonnene Athlet wie der Dresdner Knabe und der Doryphoros, sie bringen alle das strenge polykletische Motiv der »bewegten Ruhe« auch in der Aktion formal zum Durchbruch, indem der Arm an der Standbeinseite ruhig herabhängt und nur der an der Spielbeinseite in Aktion tritt. In den beiden erstgenannten Gestalten wirkt dieser Gegensatz durch die Hochhebung des Armes besonders schroff, während die beiden anderen eine Milderung zeigen, die ihrer größeren künstlerischen Reife entspricht. Salber und Astragalizon bringen ein neues Moment in das System, indem sie auch den anderen Arm in die Aktion hineinbeziehen, was von selbst zu einer Umwandlung desselben hindrängt, und zwar bei ersterem noch deutlicher als am Astragalizon. Es ist natürlich nicht anzunehmen, daß diese sich von selbst ergebene Anordnung mit der zeitlichen Ansetzung genau zusammenfalle. Die Entwicklung eines Künstlers verläuft nicht in schnurgerader Linie, aber es ist immerhin bezeichnend, daß gerade die Gestalt, an welcher das in jenen beiden auftauchende neue formale Element so weit in die Komposition eindringt, als es ohne Zersprengung des ganzen Systems möglich ist, auch an den Endpunkt dieser Reihe gehört: der Diadumenos des Meisters.[1] Zu seinem Preise glaubt Plinius nichts Wirksameres berichten zu können, als seinen Preis: diadumenum fecit molliter juvenem centum talentis nobilitatum, aber auch der feinste Kunstkenner des Altertums hat ihm eine flüchtige, doch ehrende Erwähnung zuteil werden lassen. Die plinianische Preisangabe kann nur auf einen der Diadochenfürsten gehen, die für den Schmuck ihrer Residenzen alte Kunstwerke aus dem Mutterlande zu erwerben eifrigst bemüht waren und in heißem Konkurrenzkampf dafür horrende Preise boten. Ihre Galerien sollten aber auch der einheimischen Kunstproduktion die klassischen Muster zur Anregung bieten. Wenn wir nun die Vermutung wagen, das polykletische Original sei für Pergamon erworben worden, so stützen wir uns nicht etwa auf die bekannte Tatsache, daß Attalos der Zweite dieselbe Summe für die Erwerbung eines Bildes des Aristides, allerdings vergeblich, bot, sondern es ist eine monumentale Spur, die in diese Richtung zu weisen scheint. In der langen, der des Doryphoros ebenbürtigen Replikenreihe des Diadumenos nimmt eine besonders

[1] Das Replikenverzeichnis bei Mahler a. a. O. S. 73 f.

hervorragende Stelle eine in Smyrna erworbene, früher in London, jetzt bei Charles Blacker in Paris befindliche Terrakottanachbildung von hervorragender Schönheit und außergewöhnlicher Stiltreue ein, deren Technik mit den aus Pergamon stammenden Terrakotten völlig übereinstimmt.[1] Von den statuarischen Repliken sind es drei, die uns ein Gesamtbild des Werkes bieten: das Londoner Exemplar aus Vaison, der Madrider »Meleager« und das im Jahre 1894 bei den französischen Ausgrabungen in Delos gefundene im Athener Nationalmuseum. Das Londoner Exemplar hat durch seinen übel zugerichteten und überarbeiteten Kopf die Forschung geradezu irregeführt; den wirklichen Tatbestand hat Loeschcke klargelegt,[2] und die beiden folgenden Repliken wie die Terrakotte entheben uns jeder weiteren Rücksicht auf diese seine Besonderheit. Das Madrider Exemplar ist eine treffliche Kopie mit ungebrochenem Kopf, nur hat ihr Restaurator das Motiv verkannt und den rechten Arm herabsinken lassen. Die beste der Kopien ist die aus Delos, von trefflicher Erhaltung und scharfer Wiedergabe des originalen Bronzecharakters; besonders erfreulich ist die Art, wie die für die Marmorübertragung notwendige Stütze von der Figur so weit isoliert ward, als es eben anging, und deren Wirkung in der Tat nur mehr minimal beeinträchtigt. Das spezifisch polykletische System der Ponderation tritt auch hier zutage, und ob auch diesmal das Motiv die gleichmäßige Teilnahme beider Arme verlangt, so sinkt doch der rechte auf der Standbeinseite tiefer herab, während der linke sich stärker hebt. Nur dieser greift tätig in die Aktion ein, er zieht die Binde fest an, während jener das Ende derselben hält, so daß er von dem Restaurator des Madrider Exemplares förmlich ausgeschaltet werden konnte. Der Kopf neigt sich der Standbeinseite zu, seine Bewegung erklärt sich aus der Handlung, die eine Art Mitwirkung von ihm verlangte; aber die künstlerische Absicht liegt doch wohl darin, das förmlich labile Element, welches das Motiv in das Werk hineinbrachte, in der Weise festzulegen, daß das Schwergewicht auf jene Seite fällt.

Das Diadumenosmotiv ist uns bereits als phidiasisch begegnet, und es ist kaum zu bezweifeln, daß seine Erfindung Eigentum des Meisters ist, der mit dieser einzigen Leistung auf dem Gebiete der Palästritenplastik eine seines Genius würdige Schöpfung vollbracht hat. In Übereinstimmung mit der jetzt wohl allgemein geteilten Meinung haben wir den Diadumenos Farnese für eine Nachbildung jenes »Anadumenos« erklärt, und der Vergleich dieser beiden Gestalten spricht deutlich für die zeitliche Priorität

[1] Journ. of hell. stud. VI (1885) S. 243 Tf. 61. Pottier, Statuettes de terre cuite. S. 193 Fig. 62.

[2] Bei Furtwängler, Meisterw. S. 437 Anm. 7.

des phidiasschen Werkes, aber auch für den großen Einfluß, den es auf die polykletische Schöpfung, der es zugrunde liegt, ausgeübt hat. Auch in diesem Wettstreit ist der sikyonische Meister Sieger geblieben; diese Lehre lehrt uns die monumentale Überlieferung, verdanken wir es doch fast dem Zufall, daß uns von dem phidiasschen Werke, das von dem Rivalen beinahe völlig verdrängt ward, trotz der Pikanterie, die es noch in späten Tagen interessant machte, eine monumentale Kunde übrig blieb. Die schlichte Schönheit des phidiasschen Anadumenos, der, wie wir sahen, seine Abstammung vom Nordfries des Parthenon nicht verleugnet, erscheint im polykletischen Werke erheblich gesteigert. Schon ganz äußerlich. Statt der zierlichen Knabengestalt des geliebten Pantarkes steht diese in dem größeren Maßstab und der wuchtigeren Formensprache des Kanon-Doryphoros. Der breite, ruhige, echt phidiassche Stand gestattet eine einfachere Ausgestaltung des Motives; mit dem polykletischen ist jene rhythmisch stärkere Betonung geradezu von selbst gegeben. Gerade hier aber ist Mahlers Auffassung jenes als »bewegte Ruhe« den Intentionen des Meisters erst gerecht geworden und hat ihn von den Vorwürfen befreit, die die frühere Vorstellung hervorrufen mußte. Das Diadumenosmotiv erscheint nicht dem polykletischen Schema aufgepfropft und mit diesem in Widerspruch, es ist nicht weniger natürlich als am farnesischen, sondern bedeutet geradezu in dieser Richtung einen Fortschritt; der ruhigen Bewegung, die es hervorruft, entspricht eben die »bewegte Ruhe des Standes« aufs beste.

Dies polykletische Meisterwerk ist äußerlich schon in die Spätzeit seines Meisters datiert durch die annähernde Zeitbestimmung, die das Pantarkesdatum ergibt.[1] Daß hier der Einfluß attischer Kunst tiefer gewirkt hat, als in der bloßen Herübernahme des Motivs, ließe sich schon aus der jetzt freilich kaum mehr begreiflichen Verkennung seines Kopftypus erschließen, dessen Einzelexemplare man lange für attisch erklärt hat. Dem Doryphoroskopfe gegenüber ist die reichere Behandlung des Haares auffallend, dessen Einzelheiten und Anordnung aber doch genaue Übereinstimmung zeigen. Der besondere Anlaß dafür liegt im Motive

[1] Löwy hat in den »Wiener Studien« XXIV den Versuch gemacht, den Diadumenos nach den Standspuren der olympischen »Pythokles«-Basis mit diesem polykletischen Siegerbilde zu identifizieren. Die in Rom gefundene Basis (Röm. Mitt. VI [1891] S. 304 ff.) wird doch wohl das aus Olympia entführte Original getragen haben, aber gerade die späte Wiederholung des Namens läßt es unwahrscheinlich erscheinen, daß ihn der Motivname so völlig in der literarischen Überlieferung verdrängt hätte. Die chronologische Schwierigkeit, für den Sieger vom Jahre 452 rund zwanzig Jahre später das Siegerbild errichten zu lassen, mag nicht unüberbrückbar sein; eine so starke Verminderung des chronologischen Wertes der Siegerlisten ist doch einer Vermutung gegenüber nicht nötig, die vielleicht kaum glücklicher sein dürfte als diejenige, welche den Westmacottschen Epheben auf die Kyniskosbasis gestellt hat.

selbst, das ja dort spielt, und der Meister hat in feiner Naturbeobachtung die Wirkung des in die Haarmasse einschneidenden Bandes sich nicht entgehen lassen. Aber auch das Antlitz zeigt eine weichere und reichere Modellierung und den Hauch eines geistigen Ausdruckes, als ob der Meister dem Zugeständnis, das ihm Sokrates erpreßt hat, hier tatsächlichen Ausdruck gegeben hätte.

Wie wir an den phidiasschen Anadumenos die Amazone dieses Meisters anschlossen, so haben wir auch hier im direkten Anschlusse an den Diadumenos Polyklets seines hochgefeierten Amazonenbildes zu gedenken. Die Legende, die es mit ihrem Zauber umstrahlt hat, brauchen wir kaum in Erinnerung zu rufen, es wird aber doch nicht unnütz sein, wenn wir ein Stück des Weges zurückgehen, den die Forschung genommen hat, um die Zuteilung der drei in vielen Repliken erhaltenen Amazonentypen an die vier Meister der Legende zu vollziehen. Scheinbar ist sie noch in vollem Flusse, nichtsdestoweniger mag der Überzeugung Ausdruck gegeben werden, daß wir hier auf bereits fest gewordenem Boden einherschreiten können, und daß wohl schon die nächste Zukunft manche der augenblicklich über diese Frage recht lebhaft geführten Kontroversen kaum mehr begreiflich finden wird. Als stillschweigende, fast allgemein angenommene Voraussetzung hat bezüglich dieser Verteilung gegolten, daß die drei ersten Preisträger zu bedenken sein werden, während der des vierten (resp. fünften) Preises leer auszugehen habe. Demnach haben wir neben den phidiasschen und polykletischen Amazonentypen noch die Amazone des Kydoniaten Kresilas zu suchen, während die Suche nach der Phradmons als aussichtslos galt. Die Einigung über den phidiasschen Typus darf als eine dauernde gelten; wir haben darüber genugsam gehandelt und wollen nur bemerken, daß auch die jüngsten Versuche an ihr nicht gerüttelt haben, während die Frage nach dem polykletischen Typus in ein ganz neues Stadium getreten ist. Lange Zeit hindurch galt sie als befriedigend gelöst. Man hat in der Berliner Amazone eine große Ähnlichkeit mit dem Doryphoros zu erkennen vermeint, und das schien natürlich Grund genug, sie für eine Replik der polykletischen zu erklären. Für Kresilas blieb damit der dritte, kapitolinische Typus übrig, und da uns seine Amazone ausdrücklich als verwundet bezeichnet ward, so mochte man in der Wunde dieser eine erwünschte Bestätigung erblicken; doch auch die Berliner zeigt die gleiche Wunde, und man hat sich damit auseinandergesetzt, so gut es eben ging. Der entscheidende Fortschritt, im kapitolinischen Typus die polykletische Schöpfung zu erkennen, ist nicht mit einem Male geschehen. In seiner Schrift über den Idolino hat Kekule die gewiß schlagende Behauptung gemacht,[1] der Westmacottsche

[1] 49. Berliner Winckelmannspr. S. 14.

Ephebe stimme in seiner Gesamthaltung auffällig mit der verwundeten, sich auf den Speer stützenden Amazone überein. Ihr spezifisch polykletischer Rhythmus ist ihm also nicht entgangen, bloß der Charakter dieses Rhythmus, denn mit einem einfachen »aber« schließt er sie der »myronischen Reihe« an und bekennt sich zur Berliner, deren Zuteilung an Polyklet Graef »als eines der sichersten Resultate der Kunstgeschichte« proklamiert hat, ehe er selbst es umstieß. Das geschah in einer feinsinnigen Analyse des Kopfes der kapitolinischen Amazone, dessen nahe Verwandtschaft mit dem des Diadumenos er eingehend nachwies.[1] Nur das Rätsel, das nun die früher so echt polykletisch anmutende Berliner Amazone bot, hat er nicht gelöst. Jetzt ist es freilich keines mehr, die polykletischen Elemente in ihr lassen sich nicht einfach wegleugnen oder in kresiläische wandeln, und wenn sie stark genug schienen, dies offenbar nachpraxitelische Werk für den großen Sikyonier selbst festzuhalten, enthebt uns dem gegenüber die einfache Betrachtung dieser »Sosikles«-Amazone jeder Polemik.

Auch diesmal kündet ihren Ruhm eine der literarischen Hochschätzung würdig zur Seite tretende Replikenreihe. Während die Berliner Amazone, in Reih und Glied mit den sicheren polykletischen Werken gestellt, von diesen weder Licht empfängt noch auf sie ausstrahlt, sondern sich wie ein Fremdkörper verhält, ruft die Ablösung durch die kapitolinische das paene ad exemplum des Varro in Erinnerung. Fußstellung, Armhaltung und Kopfwendung finden auf der ganzen Linie ihresgleichen, aber näher noch als dem Westmacottschen Epheben steht ihre Gesamtkomposition dem Petworther Salber. Mit welch geringem Aufwande künstlerischer Phantasie ließen sich diese beiden Gestalten zu einem Paar »Gegenstücke« umformen, wie es nicht leicht passender zu erfinden wäre. Aber bei aller Übereinstimmung des Linienzuges geht die Amazone doch dem Motiv nach ihre eigenen Wege. Wohl bleibt es formell im Gebiete des medialen, aber die Verwundung verleiht ihr doch einen stärker wirkenden Reiz. Während die Ergänzer den gehobenen rechten Arm stets eine klagende Bewegung machen lassen, wissen wir durch ein Pariser Gemmenbild, daß sie mit der rechten Hand ihren Speer faßte, und daß die Hand dem Kopfe weit näher lag. Die linke entfernt das Gewand von den beiden Wunden, denen das gesenkte Antlitz seine Aufmerksamkeit zuwendet. Die Empfindung des Schmerzes kommt nur in der Bewegung und nicht etwa in jenem zum Ausdruck. Die hohe Meisterschaft dieser Komposition ist niemals verkannt worden, doch kann man kaum ernsthaft bleiben, wenn man in mannigfachen Auseinandersetzungen die Schönheiten dieses Typus an den Fehlern der für polykletisch gehaltenen Berliner Amazone demonstriert findet. Und nun gar die

[1] Arch. Jahrb. XII (1897) S. 81 ff.

Versuche, den großen sikyonischen Meister zu absolvieren, wie das einstimmige Urteil des Altertums einigermaßen zu entschuldigen. Es gibt kaum ein glänzenderes Zeugnis für Polyklet und seine Amazone, als dieses so völlig unfreiwillige.

Es bedarf keiner weiteren Erörterungen, um dieses Werk zeitlich in die nächste Nähe des Diadumenos zu rücken, und wenn wir derzeit auch nicht in der Lage sind, es mit der verwundeten Amazone des Kresilas zu vergleichen, da uns eine zuverlässige monumentale Vorstellung dieser abgeht, so haben wir doch auch hier die phidiassche Schöpfung als unserem Meister bekannt vorauszusetzen, und ein ähnliches Verhältnis anzunehmen, wie das vom Anadumenos zum Diadumenos. Zur vollen Klarheit fehlt uns freilich der Kopftypus der »Springerin«, aber nur in allerdings recht bezeichnenden Einzelheiten findet sich Übereinstimmendes, die Grundauffassung ist geradezu gegensätzlich. Wir sehen hier zum ersten Male und zugleich zum letzten Male ein Stück polykletisches Gewand, und es ist gewiß lehrreich, die kaum wegzuleugnenden Anklänge an das Gewand der phidiasschen Amazone und doch die ganz eigenartige Durchbildung bis ins einzelne zu verfolgen. Die stärkste Ähnlichkeit liegt in dem Motiv der von der Rechten hochgefaßten, gegen den Boden gestemmten Lanze, und gerade diese enthält schon den ganzen Gegensatz, indem sie als Sprungstange der bewegten, als Stütze der ruhigen Gestalt dient. Polyklet hat mit seiner Verwundeten das phidiassche Motiv in seine eigenste Formensprache übertragen. Alle angespannte Energie jener Gestalt ist hier ausgeschaltet: dort eine Reiterin, deren Roß nicht mit auf die Basis gekommen ist, hier eine Kämpferin, der der Gegner fehlt, wie das für den Meister des palästritischen Siegerbildes geradezu selbstverständlich ist. Aus diesem Gedanken heraus ist die polykletische Amazone geschaffen, fast möchte man sagen durch eine einfache Umkehrung. Die Reihe der jugendlichen männlichen Siegerbilder findet in diesem weiblichen der Unterlegenen ihren würdigen Abschluß, und gerade weil es den vollen Gegensatz bildet, findet dieser in der gleichen Formensprache seinen künstlerisch vollendeten Ausdruck.

Die polykletische Amazone mag uns den Übergang bieten zu der zweiten weiblichen Gestalt, die dieser Meister noch geschaffen hat, zum argivischen Herabilde; aber leider versagt gerade hier unsere monumentale Anschauung völlig. So vieles und starkklingendes wir auch von ihr hören, wir wissen von ihr doch nicht viel mehr, als wir vernehmen. Freilich fehlt es seit langem nicht an Versuchen, Monumente für die Vorstellung von der polykletischen Hera nutzbar zu machen, aber solange eine wirkliche Kopie, welchen Formates immer, nicht nachgewiesen wird, können wir auf die Beachtung dieser verzichten, die den dilettantischen Charakter nicht verleugnen, auch wenn sie mit argivischen Münzbildern operieren. Und es

wäre doch so hochinteressant, Polyklet als Götterbildner und als Meister eines Sitzbildes an diesem seinem Hauptwerk kennen zu lernen. Wir befanden uns in der gleichen fatalen Lage vor dem Zeus des Phidias, und der Grund kann nur der gleiche sein: das mächtige Tempelbild gestattete kaum eine Kopierung, und wenn die Parthenos darin scheinbar eine Ausnahme macht, so ist sie lokal verständlich; und doch, auch hier fehlt jede eigentliche Kopie. Die antike Gegenüberstellung des olympischen Zeus mit seiner argivischen Gemahlin durch ähnlichen Vorwurf und ähnliche Größe, gleiche Technik und die beiden großen Künstlernamen derselben Epoche ist wohl begreiflich und ward jederzeit nachempfunden, sie entspricht gewiß dem ursprünglichen Sachverhalt. Die polykletische Hera steht zum phidiasschen Zeus ähnlich wie Diadumenos zu Anadumenos und Amazone zu Amazone, nur daß hier die Verschiedenheit schon im Thema steckt. Aber ohne den gewaltigen Ruhm jenes wäre dieses Thema Polyklet wenigstens kaum gestellt worden, oder doch nicht in dieser Art; und daß es noch in später Zeit Stimmen gab, welche in rein künstlerischer Beziehung diese Hera dem olympischen Zeus wie der Parthenos vorzogen, beweist die berühmte Strabostelle. Eine kurze Schilderung bietet Pausanias II. 17. 4. Die aus Gold und Elfenbein gebildete Göttin saß auf einem Throne, der nichts von der Fülle des Bildschmuckes gehabt zu haben scheint, in welcher jener des olympischen Zeus prangte. Nur die Stephane trug den einzigen figürlichen Schmuck: Chariten und Horen, eine unverkennbare Hindeutung auf die ewig jungen Reize der Götterkönigin. Sie hielt in der Rechten eine Granate, in der Linken ihr Zepter, auf dem statt des Adlers ihres Gemahls ein Kuckuck saß. Für die Exegeten boten diese »Attribute« willkommenen Stoff. Neben ihr stand, gleichfalls aus Gold und Elfenbein gebildet, ihre Tochter Hebe, ein Werk des zu Polyklet wohl in engster Beziehung stehenden Naukydes, aber wir sind doch nicht ganz sicher, ob es sich hier nicht um eine spätere Zutat handelt. Unverkennbar ist der Verzicht auf den Reichtum des Zierschmuckes und die Beschränkung auf die spezifisch plastische Wirkung in gewolltem Gegensatz zur phidiasschen Art. Diesem Gegensatz von τέχνη und πολυτέλεια hat Strabo zugunsten unseres Meisters Ausdruck gegeben, und er stand damit nicht allein. Aber es gab doch Kenner, welche gerade im Hinblick auf die phidiasschen Göttergestalten, neben denen nur ein einziges Athletenbild stand, unter völliger Anerkennung von Polyklets überragender Bedeutung auf diesem Gebiete, seine Eignung zum Götterbildner bestritten, da ihm die innere Hoheit der Götter zum vollen Ausdruck zu bringen versagt gewesen sei. Vergleichende Werturteile, wie sie gerade für unseren Meister in ganz besonderer Zahl gemünzt worden sind, haben aber doch noch einen anderen Zweck als den der Rangordnung, der dem Altertum besonders nahelag; sie lassen die Eigenart des Meisters besonders klar

hervortreten. Darüber lassen sie keinen Zweifel, daß der Schwerpunkt der Bedeutung Polyklets auf formalem Gebiete lag, und dafür spricht doch vor allem sein Selbstzeugnis im Kanon Doryphoros. Aber wir sind doch in der glücklichen Lage, uns von seiner Art eine so klare Vorstellung bilden zu können, wie sie uns sonst nicht oft beschieden ist, und das moderne Urteil über ihn lautet kaum wesentlich anders als das antike. Wir verstehen es, daß Myron ihm gegenüber, dessen Werke paene ad exemplum waren, als numerosior in arte galt, daß von Myron gesagt wurde, er habe »die Wahrheit vervielfacht«, während Polyklet die menschliche Gestalt über das Niveau derselben hob; wir verstehen auch, warum seine Gestalten, denen des Lysipp gegenübergehalten, den Eindruck der Wucht und Vierschrötigkeit (»quadrata«) machten. Auch der gepriesene Fleiß der Ausführung, der sich in voller Deutlichkeit nun einmal an den Kopien nicht aufzeigen läßt, wird durch ein Zitat aus dem »Kanon« belegt, das von der Schwierigkeit der letzten Hand spricht. Was uns jedoch not tut, ist, der kunstgeschichtlichen Bedeutung des Meisters, der auf die Entwicklung der Folgezeit einen ungeheuren Einfluß ausgeübt hat, einigermaßen gerecht zu werden, wozu weder Lob noch Tadel hilft. Und doch, das Wort vom »bloßen Formalisten«, mit dem ihn ein vom Spezialstudium des Phidias befangener Forscher einst charakterisiert hat, ist völlig zutreffend, nur gewinnt es im Lichte seiner Zeit eine etwas andere Färbung. Die griechische Kunst war damals auf einer Höhe angelangt, die das Bild einer Wasserscheide bot. Wir werden die hereinbrechende Strömung einer frischen naturalistischen und individualistischen Richtung noch bald genauer betrachten; erst im Gegensatz zu ihr wird Polyklets Schaffen voll verständlich. Die alte typische Kraft, die die hellenische Kunst durchzieht, sie hat in stiller Selbstverständlichkeit gewirkt, undefiniert, weil unbestritten, und gar manche anders geartete Elemente in sich aufgenommen, die sie sich assimilieren konnte. In bewußte Erscheinung tritt sie zugleich mit dem neuen revolutionären Prinzip, das ihr entgegentritt, und das eigentlich schon mit Myron einsetzt, aber erst durch den völligen Umschwung auf dem Gebiete der Malerei zur Geltung kommt. Die Hauptschlacht ist dort geschlagen worden, aber auf plastischem Boden war Polyklet der Bannerträger des konservativen Prinzips, und nicht bloß »bloßer Formalist«, sondern der erste der Formalisten. Die Aufstellung und Definierung des formalen Prinzipes war eine den großen wissenschaftlichen Entdeckungen dieser Zeit gleichartige und gleichwertige Tat. So weniges uns auch von dem Buche Polyklets erhalten ist, wir wissen doch, daß das Ziel dieses formalen Weges die Schönheit war; und so darf er uns als der erste der ästhetischen Schriftsteller gelten. Es war das Programm des Idealismus darin entfaltet, und das »supra verum« Quintilians mag hieraus stammen.

Seine tiefgehende Wirkung hat es vor allem auf die Schule in Sikyon ausgeübt, nicht allein auf die Bildhauer, wo wir sie noch monumental verfolgen können, sondern auch auf die sikyonische Malerschule, die bis spät in dem Rufe stand, das Prinzip der Schönheit allein bewahrt zu haben. So zeigt sich denn gleich im ersten Auftreten des idealistischen Prinzipes der doktrinäre Zug, der ihm bleibend anhaftet und dem Betätigen der produktiven Kraft Hemmschuhe anlegt. In Sikyon ist eine »akademische« Richtung eingezogen, es ist die Stätte der Kunstlehre geworden, aber die schöpferische künstlerische Tätigkeit war damit erlahmt, und es hat ein Jahrhundert bedurft, ehe zwei große und echte Künstler ihr entstiegen: Apelles und Lysippos.

Die größte der formalen Neuerungen Polyklets ist nicht die, welche seinen Namen auch auf das Titelblatt eines modernen Künstlerbuches gebracht hat: sein rationelles Proportionssystem, sondern sein Programm der rhythmischen Linienführung. Es beruht auf dem Gegensatz von Hebung und Senkung, und verdient daher die übliche Bezeichnung als Ponderation im wörtlichen Sinne. Dieser Gegensatz ist ein Neues und Folgenreiches. Die geschlossenere Haltung der vorpolykletischen Figuren schließt den Rhythmus der Bewegung und der Massenanordnung nicht aus, aber die Gegenüberstellung von Hebung und Senkung entwickelt an dem Paradigma der ruhigen Figur das Recht der Linie. Gerade die Schärfe und Rücksichtslosigkeit, mit der es in diesen Gestalten ausgesprochen ist, hat ihm zur Geltung verholfen, und in diesem Sinne ist Polyklet der Vorläufer des Praxiteles geworden. Das erklärt auch die merkwürdige Umkehrung, die dieses Verhältnis erfuhr. Als jener aus den Elementen Polyklets den vollendeten Linienfluß geschaffen hatte, da sind es vor allem Gestalten der polykletischen Schule, die im Banne des praxitelischen Rhythmus stehen.

Sechstes Kapitel

Zeuxis und Parrhasios

Wir werden den fruchtbaren Anregungen, die Polyklets attischer Aufenthalt der Künstlerschar bot, die vor kurzem noch unter der Führung des Phidias stand und nun zu voller Selbständigkeit herangereift war, noch nachzugehen haben. Aber die aus dieser Zeit herüberklingenden Nachrichten von Kunst und Künstlern sagen uns, daß trotz allen den Großtaten der Bildhauer das Interesse an der Plastik stark zurücktrat gegenüber der mit elementarer Macht alle geistigen Kreise erfassenden Teilnahme für die Malerei. Mit Apollodors Entdeckung der dritten Dimension der Bildfläche war für die Malerei eine neue Epoche eingeleitet, die engen Grenzen, die dem malerischen Können bis dahin gezogen waren, schwanden dahin, und der Versuch, neue zu ziehen, hat zunächst eine praktische Wirkung nicht gehabt. Nun galt es, das unabsehbar große, neuentdeckte Reich auch zu erobern, die neugewonnene Technik weiter zu verbessern und immer leistungsfähiger zu gestalten. Wieweit das gelang, wissen wir freilich nicht, es muß aber doch gerade hierin recht Bedeutendes geleistet worden sein, wären doch sonst die antiken Kunsturteile wie die Begeisterung, die sich in den Preisen, die für Bilder in dieser Zeit gezahlt wurden, ausdrückt, unbegreiflich.

Zwei Namen sind es, deren Glanz den aller zeitgenössischer Künstler überstrahlt: Zeuxis und Parrhasios.[1] Die Legende hat es für nötig gefunden, ihren Wettstreit auf das lebhafteste auszugestalten, um diese Namen untrennbar zu verknüpfen, aber es sind sehr verschiedene Individualitäten, deren Gegensatz nicht im Grade des Könnens, sondern in der Richtung, die sie vertreten, in ihren Grundanschauungen von den Zielen der Kunst liegt. Sie haben beide lange Zeit in Athen gewirkt, wohin sie aus

[1] Ich muß mich bezüglich der folgenden Darlegungen auf meine frühere Behandlung des gleichen Themas in den »Studien zur griechischen Malergeschichte« II (Arch.-epigr. Mitt. aus Österr. XII [1886] S. 85 ff.) und auf manches im zweiten Kapitel meines »Praxiteles« Gesagte beziehen. Die Schriftquellen über Zeuxis bei Overbeck Nr. 1647—1691, über Parrhasios 1692—1730.

weit auseinander gelegenen Gebieten gekommen sind. Athen war damals die Tribüne, von der allein man zu ganz Hellas sprechen konnte, und für die Malerei speziell durch Polygnot wie durch Apollodor geweihter Boden. Beide haben, wie fast selbstverständlich, im sokratischen Kreise verkehrt, aber da scheint Zeuxis festeren Fuß gefaßt zu haben als sein Rivale, er ist schon in jungen Jahren mit diesem in Verbindung getreten. Im platonischen Protagoras, der Ol. 89. 4 (421) spielt, wird er in sympathischer Weise als »Neaniskos«, der eben von Herakleia nach Athen gekommen sei, vorgestellt. Er führt da noch seinen Vollnamen Zeuxippos, unter dem die moderne Forschung ihn anfangs nicht erkannt hat, aber der antiken war er kenntlich geblieben, hat sie doch nach dieser seine »Akme« in allerdings verschiedener Weise herausgerechnet.[1] Indes ganz wörtlich dürfen wir das »neulich« Platos nicht nehmen, denn Aristophanes spielt in den Acharnern, also vier Jahre vorher (aufgeführt 425), auf das Bild eines mit Rosen bekränzten Eros an, das damals gewiß in aller Leute Mund war, und sein Scholiast bemerkt, diesen Rosen-Eros habe Zeuxis im Aphroditetempel gemalt. Das kann nur die »Rosengöttin Aphrodite, die seit Urzeiten am Kephissos wohnte«, die Göttin der Gärten gewesen sein, deren plastisches Bildnis um dieselbe Zeit Alkamenes geschaffen hat. Zeuxis muß damals, als er schon in vollen Zügen die allgemeine Bewunderung genoß, in voller Jugendblüte gewesen sein, aber aus dem unteritalischen Herakleia kann er nicht stammen, denn dann müßte er, da dieses im Jahre 432 gegründet wurde, dazumal ein Wunderkind von sieben Jahren gewesen sein. Es ist vergebliche Mühe aufgewendet worden, ihn trotzdem zum Italiker zu machen. Sein heimatliches Herakleia, das er selbst in einem Verse als seine Vaterstadt preist, wird wohl das damals mächtige Herakleia am Pontus in Bithynien gewesen sein, aber möglich wäre es doch, daß auch die antike Kunstgelehrsamkeit die gleiche Kontroverse beschäftigt hat. War sie doch über seinen Lehrer nicht einig; die einen nannten einen uns unbekannten italischen Meister Damophilos von Himera, die anderen einen ebensowenig berühmten Thasier Neseas, und diese letzte Spur erweckt insofern Zutrauen, als sie direkt in das Zentrum der nordgriechischen Malerei führt. Aber was ihn in so jungen Jahren nach Athen gezogen hat, mag wohl die neue Maltechnik Apollodors gewesen sein, die ihm seine heimatliche Lehre kaum geboten haben wird, und in der Tat hat er sich dieser neuen Richtung völlig angeschlossen und sie zum Siege geführt. Seine spezifisch malerische Begabung hat die Leistung seines großen Vorgängers stark verdunkelt; es hat Kenner gegeben, die ihn für den eigentlichen Begründer derselben gehalten haben, und genau genommen haben sie damit

[1] Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 105 f.

so unrecht nicht gehabt. »Er war schlechtweg der erste Maler«. Den Höhepunkt seiner Popularität in Athen hat er wohl mit seinem Helenabild erlangt. Polygnot hat in seinem delphischen Iliupersisbilde der Helena eine ganz hervorragende Stellung gegeben, die dem Beschauer die homerischen Verse in Erinnerung bringen mußte, mit denen die troianischen Ratsherren Helenas blendende Erscheinung auf der Festungsmauer begrüßen. Zeuxis hat diese Verse als Motto auf sein Bild geschrieben. Nicht durch die Bewunderung der die Herrin im Bilde umgebenden Figuren, sondern durch diese selbst sollten jene homerischen Verse ihre künstlerische Erfüllung erfahren. Die Beschauer waren es, denen sie in den Mund gelegt werden sollten. In unverhüllter oder doch kaum verhüllter Weise zeigte diese Helena ihre Reize, zunächst aber ebensowenig umsonst, als so manche stadtbekannte Schönheit dazumal und sonstzumal. Es war das erste Bild, das jemals gegen Eintrittsgeld öffentlich ausgestellt war, vermutlich in der »Getreidehalle«, wo die Erinnerung an die Helena des Zeuxis lokalisiert blieb. Bemerkenswert ist vielleicht noch, daß der Künstler, dem wir diese heute so weit verbreitete Institution verdanken, bei ihrer Einführung auf seine Rechnung kam. Großpublikum strömte zu und zahlte; daß es sich in seiner Weise schadlos hielt, indem es dieser Helena einen Beinamen gab, in dem das Eintrittsgeld anklang, ist weiter nicht verwunderlich. Von dem Ethos der polygnotischen Helena wird freilich in die des Zeuxis so gut wie nichts übergegangen sein. An der Hinzufügung der homerischen Verse mochten zeitgenössische wie später geborene Pedanten Anstoß nehmen, aber Kenner haben doch die üppigen Formen dieser Helena mit dem heroischen Frauenideal der homerischen Welt übereinstimmend befunden.[1] Von all den Stimmen aber, die wir über dies Helenabild vernehmen, fällt für uns die des großen Malers Nikomachos ins Gewicht, der in seiner Malerelegie dieses Werkes in ganz besonderer Weise gedacht haben muß, wie die bekannte Legende beweist, die ihn an diesem die Lehre vom Sehen so drastisch exemplifizieren läßt. Es ist nicht unmöglich, daß dies in Athen gemalte Helenabild dasselbe war, welches dann im Tempel der Hera Lakinia zu Kroton aufgestellt wurde und von da später nach Rom in den Portikus des Philippus kam. In Prosa wie in Versen ist die lehrreiche Geschichte von den fünf Jungfrauen erzählt worden, deren Teilreize der Maler so geschickt addiert hat. Ihren Zweck, das Bild zu verherrlichen, hat sie voll erfüllt. Diesen reichen Legendenkranz, der die Helena des Zeuxis umrankt, zu zerpflücken, mag immerhin eine dankbare Aufgabe sein, aber vor allem verlangt er eine Würdigung seiner symptomatischen Bedeutung. Das Goethesche Wort von »Helena in jedem Weibe« findet hier seinen antiken Vorboten.

[1] Quintilian XII. 10. 5 = Ov. 1680.

Mit Zeuxis' Helenabilde stieg das Gestirn weiblicher Schönheit am Kunsthimmel der Antike auf, um in der plastischen Schöpfung der knidischen Aphrodite zu kulminieren. In beiden Momenten hat die Legende mit gleicher Kraft eingesetzt, und das war ihr eigenstes Recht, auch hier geschichtlicher zu sein, als die nüchterne Geschichtschreibung, für die solche Erscheinungen nicht faßbar sind. Es ist jedenfalls ein denkwürdiges Zusammentreffen, wie mit dem »Ruhm des Pinsels« zugleich das neue Schönheitsideal erscheint als die erste seiner unvergänglichen Leistungen. Der spezifisch malerische Charakter desselben drückt sich in dieser Tatsache mit kristallner Klarheit aus.

Solange die Plastik die Führung hatte, war das männliche Schönheitsideal herrschend, wir haben doch das eben in Polyklets Jünglingsgestalten wie in seinem Amazonenbilde in vollster Deutlichkeit gesehen. Der Eindruck, den die neue Schöpfung auf die Zeitgenossen gemacht hat, war ein tiefgehender, und vielleicht am besten reflektiert ihn ein Wort von Xenophon, der seinen Ischomachos mehr nach weiblicher Tugend als nach Schönheit dürsten läßt, und »würde mir auch gleich Zeuxis das Bild eines schönen Weibes zeigen«.[1] Ein lichter Abglanz dieser Schöpfung liegt noch auf den Bildern attischer Vasen dieser und der Folgezeit, namentlich auf den in der Krim gefundenen. Hier können sich die Meister in der Zeichnung nackter Frauengestalten kaum genug tun. Es sind kraftvolle Typen, wie sie uns von Zeuxis überliefert werden, die ein neues Schönheitsgefühl durchströmt. Aber auch die Auffassung des Mythos ordnet sich diesem unter. Ein besonders schlagendes Beispiel bietet das Peleus- und Thetisbild einer in Kameiros auf Rhodos gefundenen Vase.[2] Die alte Sage vom Kampfe des Helden mit der zauberkundigen Maid, die sich vergebens in allerhand dräuend Getier und in Feuerflammen verwandelt, wie sie die alten glaubensstarken Künstler erzählt haben, wird hier in eine Überraschung der badenden Nereiden durch den kühnen Eindringling verwandelt. Damit war die erwünschte Gelegenheit gegeben, eine Reihe prächtiger Frauenleiber in verschiedenster Bewegung und in unverhüllter wie fein drapierter Schönheit zu zeigen; und ein recht harmloses Seetier, das Peleus in das Bein beißt, rationalisiert die alten Zaubermittel. Man wird es kaum als unwahrscheinlich bezeichnen dürfen, daß uns auch in der geistigen Auffassung des Mythos in diesen Bildern der Einfluß des Zeuxis begegnet; und wenn wir von weiteren Versuchen Abstand nehmen, diesem Problem nachzugehen, so scheinen doch die Helenadarstellungen derselben einen deutlichen Hinweis zu enthalten, wie wir uns das Helenabild des Zeuxis vorzustellen haben. Jedenfalls nicht,

[1] Öcon. X. 1 = Ov. 1684.

[2] Cat. of vas. in the Brit. Mus. III E. 424, abgeb. Salzmann, Necr. de Camire, Tf. 59. Rayet-Collignon, S. 255 Fig. 96. Wiener Vorlegebl. II Tf. 6.

wie es eine modernisierende Anschauung pflegt, als weiblichen Akt. Auch damals konnte Helena nicht wie im Goetheschen Zauberspiegel, sondern nur im mythischen Rahmen erscheinen. Jene Monumente zeigen uns einen allerdings neuartigen. Die alte Kunst hat die Entführung der Helena durch Paris in schlicht sachlicher Art erzählt, als gefährliches oder von Aphrodite geschirmtes Abenteuer, aber immer als Variation des Typus der Brautführung. Das mußte der neuen Zeit in ihrem Streben nach Verinnerlichung des Mythos, in ihrer zarteren Empfindung als gründlich überwunden gelten. Sie hat den Schwerpunkt in den Eindruck verlegt, den Helenas Reize dem asiatischen Fremdling gemacht haben, und eine Empfangsszene geschaffen, die die Erregung des Liebeszaubers in anschaulicher aber echt malerischer Weise als den Ausgangspunkt des folgenschweren Ereignisses schildert.[1] Dazu mußte Helena ihre Reize enthüllen, und damit war dem Künstler Gelegenheit gegeben, ihre Entblößung zu motivieren. Die attischen Vasenmaler haben aber diese große echt künstlerische Tat gewiß nicht auf eigene Rechnung getan. Es fehlt uns aber nicht an gültigen Zeugen, die unseren Meister als gewaltigen Neuerer auf dem Gebiete der mythischen Kunst erscheinen lassen.

Wir besitzen ein für die Erkenntnis seiner Eigenart unschätzbares Dokument in einer eingehenden Beschreibung eines Bildes von ihm, die wir Lukian verdanken, wobei es für uns wenig zu sagen hat, daß nicht das Original des Meisters selbst, welches, von Sulla entführt, im Schiffbruch bei Kap Malea zugrunde ging, sondern die statt jenes angefertigte Kopie der Beschreibung zugrunde lag.[2] In der Einleitung macht Lukian sein Publikum mit der besonderen Weise des großen Meisters vertraut, der die ausgetretenen Pfade der Götter-, Heroen- und Schlachtenmalerei verließ und mit kühnem Wagemut immer Neuartiges, Unerhörtes und Verblüffendes schuf. Und nur eines der zahlreichen Beispiele dieser seiner Art sei das Bild, dessen Beschreibung er vorträgt. Es schildert ein Idyll aus dem Familienleben eines Kentaurenpaares. Schon der Vorwurf genügt, um uns den Meister im rechten Licht erblicken zu lassen. Es war eine grandiose Neuerung, den häuslichen Intimitäten dieses in seiner Existenz bereits problematisch werdenden Unholdes nachzugehen. Und sie wäre kaum möglich gewesen ohne die damals gerade in Athen grassierende Aufklärung. Nimmt sich doch das Bild wie eine schalkhafte Antwort auf die Frage nach der Realität solcher Wesen aus. Es war eine gelagerte Kentaurin dargestellt, ihr Zwillingspaar säugend: das eine Junge an der Brust, das andere wie ein Füllen am Euter. Die Mischbildung herrlicher weiblicher Schönheit mit dem Unterleib eines Rosses edelster Rasse wird besonders

[1] Petersburger Compte rendu 1861. Tf. V. Wiener Vorlegebl. C. Tf. I. 3.

[2] Lukian, Zeuxis; vgl. »Praxiteles« S. 40.

gepriesen. Vater Kentaur kehrt eben von der Jagd heim, von der er seinen Kindern einen absonderlichen Spielkameraden mitgebracht hat, ein Löwenjunges, das er, zur Höhle hereinlugend, hoch über sie hält und sich mit wildem Lachen an dem Schrecken ergötzt, der sie erfaßt. Sie glotzen das Tier an und schmiegen sich ganz in die Mutter hinein. Man muß die prächtige Beschreibung Wort für Wort lesen, doch besitzen wir wenigstens ein monumentales Gegenstück, das unserer Phantasie zu Hilfe kommt. Es ist längst bemerkt worden, das Berliner Mosaik aus der Villa Hadriana mit der Darstellung des zerstörten kentaurischen Familienglückes[1] müsse in irgend einem Zusammenhange mit diesem Idyll stehen. Hier findet der heimkehrende Kentaur sein Weib von dem Löwenpaare (es ist wohl dasselbe, dem er das Junge geraubt hat) überfallen und getötet. Er hat den Löwen bereits hingestreckt und sprengt mit hochgehobenem Felsblock gegen die Löwin, die sich auf den Leib seines Weibes geworfen hat. Vom Kampfgetöse herbeigelockt, erscheint ein Tiger auf dem Felsen über der Szene, der Miene macht, die bedrängte Löwin zu retten oder zu rächen. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir in diesem Mosaik eine vielleicht etwas freie, aber immerhin treue Kopie nach einem Originale desselben Meisters vermuten, der das Bild des Kentaurenfamilienglückes geschaffen hat.

Zeuxis hat die gleiche Liebe, mit der er dem Kentaurentypus neues Leben eingehaucht hat, auch auf die Phantasiegestalten, mit denen der Mythos Luft und Meer belebte, verwendet. Auch von diesen verdanken wir Lukian Kenntnis, allerdings nur durch einen drastischen Vergleich, in dem er einen zerzausten, verwilderten und aufgeblasenen Philosophen verspottet: er sähe aus wie der »leibhaftige« Boreas oder Triton in den Bildern des Zeuxis.[2] Ähnlicher Art wird wohl auch sein »gebundener« Marsyas gewesen sein, der, wir wissen nicht woher, schließlich nach Rom kam, und sein Pan, den er seinem Gönner Archelaos von Makedonien verehrt haben soll. Für dieses Bild scheint eine Vermutung Brunns zutreffend, deren Ausdehnung auf andere unseres Meisters wir nicht beipflichten können. In Philostrats Gemäldegalerie befindet sich die Beschreibung eines Panbildes, dessen Auffassung lebhaft an die Weise unseres Meisters erinnert.[3] Eine Schar lustiger Nymphen, die von den zärtlichen Gelüsten Pans mancherlei Unbill erfahren haben, überfallen den sein Mittagsschläfchen haltenden Sünder. Sie haben ihm die Hände gefesselt, den Bart abgeschoren, und treiben nun mit dem Hilflosen Kurzweil. Brunns Vermutung, dieser gefesselte Pan wäre ein idyllisches Gegenstück zu dem ernsten Abenteuer des

[1] Mon. dell. Instituto IV Tf. 50. Baumeister, Denkm. S. 863 Abb. 941. Winnefeld, Die Villa des Hadrian bei Tivoli, III, Ergänzungsheft des Jahrb. (1895) S. 151.

[2] Lukian, Timon 54 = Ov. 1664.

[3] Künstlergeschichte II. S. 83. Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 108 f.

gefesselten Marsyas, bietet eine auffallende Parallele zu dem Verhältnis, das wir zwischen dem Kentaurenidyll und seinem tragischen Gegenstück vermuten durften.

Das gewaltige Aufsehen, welches diese Art von Schöpfungen unseres Meisters hervorgerufen hat, spiegelt sich noch in einer berühmten Sentenz der aristotelischen Poetik.[1] Der Philosoph, dessen Interesse für Zeuxis wir schon aus der etwas abfälligen Bemerkung über dessen Mangel an polygnotischem Ethos kennen, bemerkt, in der Poesie sei das glaublich erscheinende Unmögliche dem unglaublich erscheinenden Möglichen vorzuziehen, und erläutert die Lehre von jenem durch den Hinweis auf die Gestalten der Bilder des Zeuxis, etwa wie ein moderner Ästhetiker den gleichen Satz durch den Hinweis auf Böcklin erläutern würde. Das Mittel, mit welchem die künstlerische Phantasie dem Unmöglichen Glaublichkeit verleihen kann, hat Zeuxis zuerst entdeckt. Die notwendige Vorbedingung war, jene Fabelgebilde so umzugestalten, daß ihnen der Schein der Lebensmöglichkeit nicht fehle; dann aber galt es, sie in ein Milieu zu versetzen, in dem sie ihre Lebenskraft in einer Weise betätigen, die unserer nicht ganz fremdartig ist, das heißt sie bis zu einem gewissen Grade zu vermenschlichen. Dieser Prozeß tritt freilich erst dann ein, wenn der Verstand der Verständigen den Glauben an die Existenz dieser Gestalten unterwühlt hat. Solange das nicht geschehen ist, handhabt sie die Kunst ganz naiv als Selbstverständlichkeiten, ohne sich um ihre Intimitäten zu kümmern. Nun, da sie landesverwiesen sind, ziehen sie ins Reich der Kunst ein, deren Meister ihnen ein künstlerisches Leben verleihen oder, wo es solches nicht gibt, wenigstens ein künstliches. Es muß ein gutes Stück realistischer Empfindung und Anschauung in diesem einen der größten und siegreichsten Revolutionäre, den die Kunstgeschichte aller Zeiten kennt, gesteckt haben. Aber sein Helenabild allein beweist uns schon, daß er nichts weniger war, als ein Realist im landläufigen Sinne des Wortes, ob er auch dem Realismus die Bahn freigemacht hat. Er hat das Gebiet der Kunst ins Ungemessene erweitert, aber als ihr oberstes Prinzip doch die Schönheit anerkannt. Trug doch auch seine Kentaurin ein Stück vom Formenadel seiner Helena, mit der er sein Schönheitsideal leibhaftig hingestellt hatte.

Es ist nach alledem recht begreiflich, daß Zeuxis' Erscheinung in Athen in hellerem zeitgenössischen Lichte erstrahlt, als wir es bei bildenden Künstlern gewohnt sind, und gerade der Kreis um Sokrates, dem er sich eng anschloß, mußte seinem Ruhm eine rasche Verbreitung sichern. Keine Tatsache aber spricht so deutlich für die hervorragende Stellung, die er

[1] Aristoteles, Poetik 25 = Ov. 1683.

sich rasch errungen hat, als die, daß wir von dorther Kunde über seine persönliche Beliebtheit und Liebenswürdigkeit bekommen. Dafür ist die Art, wie er der stolzen Herausforderung des Parrhasios antwortet, recht bezeichnend. So wenig die Verse, die diese ihm abzwang, sich an Schwung und Kraft mit denen des hochmütigen Ephesiers messen konnten, und so stark sie auch sein verletztes Selbstgefühl zum Ausdruck bringen, sie halten sich doch streng innerhalb der Grenzen der Abwehr. Das schützte ihn freilich nicht vor dem Vorwurf der Überhebung, mit dem die späteren Moralisten so rasch bei der Hand waren. Den Ausgangspunkt hat wohl das Eintrittsgeld für die Ausstellung der Helena gebildet. Der Vorwurf aber, er habe bei zunehmendem Ruhm und Reichtum seine Bilder, um sie für unbezahlbar zu erklären, einfach verschenkt, wird durch die beiden angeführten Beispiele drastisch erläutert. Sein Panbild schenkt er dem Archelaos, der ihn an seinen Hof berufen und ausgiebig beschäftigt und bezahlt hat. Die Empfänger seiner Alkmene sind die Besteller seiner Helena, nach Plinius' Irrtum die Agrigentiner, nach der richtigen Angabe des Cicero und Dionys von Halikarnaß die Krotoniaten. Also das Motiv beide Male ein ganz anderes als das der Überhebung. Schwerer wiegt die Nachricht, er sei in Olympia bei den Festspielen in Mänteln einherstolziert, in denen sein Name mit goldenen Buchstaben eingewebt war, »um so seine Schätze zur Schau zu stellen«. Glücklicherweise steht sie nur bei den Kommentatoren des Plinius.[1] Dieser selbst berichtet eine von ihm mißverstandene, trotzdem aber leicht erkennbare und interessante Tatsache. Die Kunstwettkämpfe bei den hellenischen Nationalspielen, von denen wir schon anläßlich des Malers Panainos gehört haben, müssen unmittelbar zu Kunstausstellungen an diesen Tagen geführt haben. Zum Schutz der ausgestellten Bilder verwendete man damals Vorhänge — wie die lustige Geschichte von dem so täuschend gemalten des Parrhasios zeigt —, auf welchen der Künstler seinen Namen anbringen konnte. Zeuxis hat dies in goldenen Buchstaben getan, und das ist ihm übel vermerkt worden; aber mit Gold zu protzen, fiel ihm dabei nicht ein. Daß er hohe Honorare erhielt, war kein Geheimnis; das lehrt die einzige Nachricht, die wir über diesen Punkt besitzen. Als Archelaos (413—399) die Grundlagen der künftigen Großmachtstellung Makedoniens legte, war er auch mit Erfolg bestrebt, seinen Hof zu einem Sammelplatze hellenischer Geistesgrößen zu machen. Dem Ruf an die neugegründete Residenz in Pella folgten Euripides und Agathon, die die Tragödie vertreten sollten, die Lyriker Melanippides und Timotheos, der Epiker Choirilos. Die Philosophie sollte Sokrates einführen, der aber abgelehnt hat; den neuerrichteten Palast schmückte Zeuxis mit Bildern um den hohen

[1] Vgl. Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 106 f.

Lohn von 400 Minen. Darüber ward ein Ausspruch des Sokrates herumgetragen, der es tadelnswert fand, daß Archelaos so viel Geld auf die Schmückung seines Hauses verwandte, für seine eigene aber nicht. Daher kämen auch von weither viele Leute, um das Haus zu sehen, seinetwegen aber reisten nach Pella nur Leute, die er gut bezahle. Man sieht, Archelaos hat seinen Zweck erreicht, Zeuxis seine Aufgabe glänzend gelöst. Leider erfahren wir nichts von dem Inhalt seiner Wandbilder, und nur in einer sonderbaren Notiz des Plinius scheint ein Hinweis auf sie verborgen. Zeuxis soll nämlich auch figlina opera gemacht haben, die sich in Ambrakia befanden und von Fulvius Nobilior (189 v. Chr.) bei der Beraubung des an Kunstschätzen überreichen alten Palastes des Pyrrhos allein unbeachtet zurückgelassen wurden. Wir haben schon an anderem Orte dargelegt, jene figlina opera werden wohl Tonplatten mit Malerei gewesen sein, die den Weg aus der alten makedonischen Residenz ins Pyrrheion gefunden haben, und vergessen wurden sie, weil sie auch da wie an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort in die Wände eingelassen waren. Mit dem angeblichen Töpfer Zeuxis ist es also nichts, er war bloß Maler, aber der erste echte und rechte Maler aller Zeiten.

Den Platz des Ersten seiner Zeit aber hat ihm Parrhasios streitig gemacht; wir wenden uns nun der Betrachtung dieser hochinteressanten Künstlergestalt zu. Die Hauptquelle der Erkenntnis sind hier die allereigensten Bekenntnisse des Meisters über sich selbst in stolzklingenden flüssigen Versen, die uns allerdings nur zum Teil in originaler Fassung erhalten sind; manches weitere liegt in prosaischer Umformung bei Plinius vor. Sie verraten eine echte dichterische Begabung, der wir auch eine gelegentliche Anlehnung an Sappho gern zugute halten, da sie uns zeigt, daß er sich als Epigone der alten klassischen Lyriker fühlt. Er hat von diesen das Recht der höchsten Subjektivität erborgt. Seine Verse sprechen nur von ihm. Seine Abstammung, Heimat, seine Werke, sein Kunstideal, das er voll erreicht zu haben glaubt, seine Lebensführung, all das und nur das bildet den Inhalt und hat ihn der Mühe enthoben, Homerverse unter seine Bilder zu setzen. Er tritt uns in diesen als volle Persönlichkeit entgegen, aber dem künstlerischen Wirken des Meisters vermögen wir nicht näher zu kommen, als um das zu erkennen, was die ältere Archäologie mit dem glücklich außer Kurs gekommenen Schlagwort vom »Kunstcharakter« zu bezeichnen pflegte. Parrhasios war zu Ephesos geboren als der Sohn des Euenor, der seinen bescheidenen Platz in der Kunstgeschichte wohl nur diesem Sohne verdankt, der sich seiner rühmt. Wir erfahren durch Quintilian, es habe zwischen ihm und Zeuxis kein großer Altersunterschied geherrscht; diesen irgendwie genauer zu bestimmen, sind wir jedoch nicht in der Lage. Parrhasios macht den Eindruck des älteren Meisters, doch ist

es nur seine Kunstrichtung, die diesen hervorruft. Auch ihn hat der Zug der Zeit nach Athen gebracht und ebenso in unmittelbare Berührung mit dem geistigen Mittelpunkt desselben, dem Kreise um Sokrates. Er scheint aber erst als fertiger Meister dahin gekommen zu sein. Wenigstens zeigt ihn das große Kunstgespräch des Sokrates mit ihm als solchen, das von seiner Seite weit lebhafter aber nicht erfolgreicher geführt wird, als es Polyklet getan hat. Sonst aber scheint er nicht in das nahe Verhältnis zu diesem Kreise getreten zu sein wie Zeuxis, und in gleicher Weise dessen Anerkennung genossen zu haben. Dafür hat es ihm an Staatsaufträgen nicht gemangelt. Er malte dort zwei Gestalten, deren künstlerische Verherrlichung vom attischen Patriotismus diktiert ward: den Theseus und den Demos; und nur ungern verzichten wir auf die Vorstellung, beide wären in demselben Bilde ebenso vereint gewesen, wie in dem späteren des Euphranor, aber ein äußerer Zwang dazu liegt nicht vor, eher scheint der Scherz des Euphranor (sein Theseus habe sich von Fleisch, jener des Parrhasios aber von Rosen genährt) diese Annahme zu begünstigen, denn auch dies umfangreiche Bild wird bei Plinius unter dem Heroennamen allein zitiert. Dieser Theseus des Parrhasios ward viel bewundert und nach Rom entführt; die von Plinius für die Schilderung des Demosbildes benutzten Epigramme sind jenen über Myrons Kuh gedichteten gleichwertig, ob sie auch eine politische Spitze tragen, und beweisen nur, daß Plinius das Bild ebensowenig gesehen hat, wie den seinerzeit verbrannten Theseus. Eines anderen attischen Staatsauftrages haben wir bereits gedacht. Er hat die Zeichnungen für den von Mys ausgeführten toreutischen Schmuck der ehernen Promachos des Phidias entworfen. Diese Verbindung war keine bloß gelegentliche. Athenäus erwähnt einen herakleotischen Becher des Mys mit der getriebenen Darstellung einer Iliupersis, dessen Epigramm wieder Parrhasios als den Meister der Komposition nennt, und eine seltsame Angabe des Plinius findet in diesem Zusammenhang ihre einfache Erklärung. Er erwähnt, es gäbe gar viele Zeichnungen des Parrhasios in seinen Gemälden, und das ist selbstverständlich, aber auch Handzeichnungen auf Pergament, aus denen die Künstler großen Nutzen ziehen sollen. Wie sich Plinius die ihm überlieferte weitere künstlerische Verwertung dieser Handzeichnungen vorgestellt haben mag, ist herzlich gleichgültig. Es waren Entwürfe für toreutische Arbeiten, deren Parrhasios wohl mehr gemacht haben wird, als jene beiden von Mys ausgeführten. Das wird uns besonders begreiflich, wenn wir uns erinnern, daß Ephesos ein Zentrum ionischer Goldschmiedekunst bis in späte Zeit geblieben ist; und die Verbindung zwischen diesen beiden Zünften war dort wohl ebenso selbstverständlich, wie im Florenz der Renaissancezeit; die Spuren derselben haben sich noch an einem besonders berühmten Kunstgenossen des Parrhasios nachweisen lassen, an Apelles.

Diese membrana werden es gewesen sein, die es der späteren gelehrten Forschung ermöglicht haben, Parrhasios als Zeichner zu würdigen und ihm als solchen den Preis zu reichen. Unter dem Eindruck dieses Lobes ist bereits im Altertum seine spezifische Würdigung als Maler etwas zu kurz geraten, was die moderne Forschung zu vergröbern nicht unterlassen hat. Indes das einzig autoritative Zeugnis des Euphranor lehrt uns doch nur, Parrhasios' malerisches Prinzip wäre durchaus das der Schönfärbigkeit gewesen; darin war er eben ein Kind seiner Zeit, und prinzipiell sehr viel weiter gekommen war in diesem Punkte auch jene nicht, aus der der Tadel herüberschallt.

Aber niemand hat den Ruhm unseres Meisters so sehr geschädigt als er selbst. In seinen stolzen Versen hat das mangelhafte geschichtliche Verständnis eben nichts gesehen als den Ausdruck maßloser Überhebung, und die Berichte über sein persönliches Auftreten scheinen geeignet, dieses Urteil noch zu verstärken. »Ἁβροδίαιτος ἀνὴρ ἀρετήν τε σέβων τόδε ἔγραψα« das war der gewöhnliche Beginn seiner Signatur. Dies Bekenntnis zu üppigem Wohlleben ist ein echt ionischer Zug, der sich in bewußten Gegensatz zu dem spartanisch angehauchten Ideal der damaligen attischen Kultur stellt, die sich nach der einfachen Lebensart der Väter zurücksehnte. Er hat sie auch sichtbar zur Schau getragen. Klearchos und Theophrast, beide Aristotelesschüler und demnach einer Zeit angehörig, in der die Tradition noch lebendig war, schildern sein Gehaben.[1] Er stolzierte im Purpurmantel, eine weiße Binde oder einen goldenen Kranz auf dem Haupt, goldene Schnallen am Schuhwerk und einen Stock, der mit goldenem Efeugeranke geziert war. Theophrast weiß auch noch, er habe mühelos geschaffen und bei der Arbeit gesungen. In diesem phantastischen Kostüm steckt aber doch etwas von priesterlicher Würde, und dieses Gefühl scheint Parrhasios damit zum Ausdruck gebracht zu haben. Der Efeu weist deutlich auf Dionysos als Patron seiner Kunst hin, seine spezielle Verehrung aber bringt er der Arete dar, die er auch in einem Bilde mit Dionysos gruppierte. Er ist ihrem Dienste so treu geblieben, wie Apelles dem der Charis, und bekennt sich unter ihrem Schutze als Heldenmaler, nicht aber, wie man gemeint hat, zu Tugend und guter Sitte. Des weiteren rühmt er in jenem Epigramm seine glorreiche Heimat, seinen wackeren Vater und sich als den, der unter den Hellenen den ersten Preis der Kunst erlangt. Also princeps artis, wie Plinius übersetzt, aber dieser Autor hat noch einen weiteren Vers vorgefunden, aus dem für ihn hervorging, Parrhasios Übermut habe auch die Götter nicht verschont, habe er doch sogar

[1] Bei Athenäus XII p. 543 C und XV p. 687 A. Vgl. Robert, Arch. Märchen S. 80 und Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 115.

seinen Stammbaum auf Apollo zurückgeführt. Diese wirkungsvolle Anklage erledigt sich aber in harmloser Weise. In jener Behauptung liegt nichts anderes als das Bekenntnis, ein echter Ionier, die sich doch alle von dem Sohne Apollos ableiteten, zu sein;[1] und darin hat er recht, denn alle seine Äußerungen wie sein ganzes Gehaben zeigen uns den Typus des Ioniers. »Ionisch ist seine Freude an Prunk und Pracht, seine Offenherzigkeit, sein Selbstgefühl, sein Übermut, seine Lustigkeit, seine poetische Gabe und seine künstlerische Genialität«. Aber seine Verse mußten die, gegen welche sie gerichtet waren, zum Widerspruch reizen und andere zum Spott. Ein witziger Zeitgenosse hat sein Vornehmtun verhöhnt, indem er aus dem ἁβροδίαιτος einen ῥαβδοδίαιτος ἀνήρ gemacht hat, also einen, der seinen Unterhalt dem Malstift dankt. Aber die Ansprüche unseres Meisters gingen noch weiter als bis zum ersten Platz in der griechischen Kunstgeschichte. Mit eigener Hand habe er die Grenzlinien der Kunst gezogen und unverrückbar den Grenzstein festgesteckt. Dieser Herausforderung gegenüber hat Zeuxis nicht länger geschwiegen, und in gebührender Weise, wenn auch in matten Versen, darauf Antwort gegeben. Der ganze Streit hebt sich aber hoch über das Niveau einer persönlichen Rivalität. Es ist der Kampf zweier Kunstanschauungen, die sich in prinzipiellem Widerspruch entgegentreten. Parrhasios schleudert in priesterlicher Pose das Anathem gegen die neue Kunst, die keine Kunst sei, ob sie auch ihre Gläubigen gefunden habe. Den Kernpunkt des Streites hat Lukian getroffen in seiner trefflichen Charakterisierung des Zeuxis, der die alten, der »Arete« geweihten Pfade der Heroen-, Götter- und Schlachtenmalerei verlassen habe. Parrhasios sieht die Aufgabe der Kunst wiederum nur in der Verbildlichung und Verherrlichung der Götter und Heroen. Er muß darin ganz Außerordentliches geleistet haben, denn Quintilian überliefert uns ausdrücklich, man habe ihn als Gesetzgeber angesehen, dessen Götter- und Heroenbildern eine solche verbindliche Kraft innewohnte, daß die Folgezeit ihre Geltung als selbstverständlich betrachtet hat.[2] Der Meister selbst hat in naiv gläubiger Weise die Authentizität eines seiner Heroenbilder dargetan. Unter seinem Herakles in Lindos befand sich ein Epigramm, von dem ein besonders charakteristischer Vers mehrfach kommentiert uns noch im Original erhalten ist; er besagt, Herakles wäre hier so zu sehen, wie er dem Maler gar oft im nächtlichen Traum Modell gestanden habe. Aber auch diese subjektive Erklärung kann uns die objektive Erkenntnis nicht verschließen,

[1] Diese von mir a. a. O. gegebene Erklärung hat den Vorzug der Einfachheit, doch mag immerhin auf den von Pausanias VIII. 38. 8 erwähnten Apollo Parrhasios hingewiesen werden, obgleich diese mythologische Spezialität unserem Meister wohl kaum bekannt gewesen sein wird.

[2] Quintilian XII. 10. 5 = Ov. 1725, vgl. Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 122.

daß sich in dem Wirken dieses »Gesetzgebers« derselbe Grundgedanke offenbart, wie in jenem Polyklets: der kanonische in etwas anderer Orientierung. Er eint die beiden Vertreter der künstlerischen Gegenreformation, denen das neue Prinzip in Gestalt seines theoretischen Vorkämpfers persönlich seinen Antrittsbesuch gemacht hat, wobei die sokratische Ironie in meisterhafter Form zum Durchbruch kommt.

Wir haben nur von zwei Götterbildern des Parrhasios Nachricht. Neben dem bereits erwähnten Dionysosbilde mit der Arete wird uns noch ein Hermes genannt, von dem die Sage ging, der Meister habe in der Gestalt des Gottes seine eigenen Züge verherrlicht. Doch dürfen wir dem späten Rhetor, der uns diese Geschichte vom Selbstporträt des Meisters erzählt, den Glauben versagen. Von seinen Heroenbildern haben wir des Theseus und des Demos bereits gedacht, und auch des lindischen Herakles. Aber von diesem scheint noch eine zweite Notiz des Plinius zu handeln, der in Rhodos Meleager, Herakles und Perseus in einem Bilde erwähnt. Dreimal soll der Blitz dies Bild gestreift haben, ohne es zu verletzen, also eine göttliche Bestätigung seiner liturgischen Korrektheit. Diese Wiederholung des Wunderzeichens hat aber nur rechten Sinn, wenn das Bild dreigeteilt war, denn sonst hätte doch die Gottheit es an dem einmaligen Blitzmirakel genug sein lassen können. Es ist freilich verlockend, an die gleichzeitig in Athen sich entwickelnde eigenartige und fast rätselhafte Blüte des »Dreifigurenreliefs« zu denken und dieses wie ein zweites gleich zu erwähnendes Werk des Parrhasios damit in Zusammenhang zu bringen. Aber wenn man dort mit dem Schlagwort »Santa conversazione« die Darstellung einer Situation bezeichnet hat, die doch stets einen deutbaren Vorgang einschließt, so fragt man hier vergebens, welcher Anlaß drei so verschiedene Heroen einen konnte; und diese Unmöglichkeit wird am besten durch den Versuch erläutert, den Schauplatz dieser Heroenzusammenkunft in den Hades zu verlegen, der an den Lehrsatz von den parallelen Linien erinnert, die in der Unendlichkeit zusammentreffen.[1] Parallelen im ursprünglichen Wortsinne scheinen diese drei Heroenporträts wirklich gewesen zu sein, aber ob jeder der drei Teile dieses Bildes nur den einen Heros allein enthielt, erscheint noch fraglich. Wir haben auch seinen Theseus mit dem Demos vereinigen zu dürfen geglaubt. Nun erfahren wir aber von einem obszönen Meleagerbild, das unter dem Namen des Meisters ging und sich wie eine Parodie auf ein Werk des Malers der Arete ausnimmt. Da hat die Atalante nicht gefehlt; es wäre aber diese schmutzige Fälschung ganz witzlos gewesen, hätte man auf dem echten Meleagerbilde Atalante nicht mit ihm in inniger Verbindung gesehen. Für Perseus muß man dann

[1] Robert, Bild und Lied, S. 45. Reisch, Gr. Weihg. S. 128.

an Andromeda denken, für Herakles gibt es mehrere Möglichkeiten, der Parallelismus empfiehlt die Verbindung mit Hesione, indes wir haben uns hier zu bescheiden. Aber gegenüber der früher vom Verfasser vertretenen Anschauung, es habe sich hier um das bloße Heroenporträt gehandelt, kann doch die Helena des Zeuxis als Beweis dienen; es widerspricht dem Geiste der Zeit, die die mythische Persönlichkeit nur im mythischen Rahmen festzuhalten vermag. Einen solchen werden wir uns auch zu dem Bilde denken müssen, das nach Plinius' Angabe Äneas und die Dioskuren auf der gleichen Tafel vereinigte. Welchen, wissen wir freilich nicht. Wir haben aber von einer Reihe mythischer Bilder des Parrhasios Kunde, denen sich die erwähnten mythischen Kompositionen für Mys anreihen. Die Titel sind: Telephos' Heilung, des Odysseus simulierter Wahnsinn, Odysseus und Aias im Streit um die Waffen des Achill, und Philoktet. So ungenügend diese Auswahl sein mag, eines zeigt sie doch: die Einwirkung des attischen Dramas auf die gestaltende Phantasie unseres Meisters; und ganz speziell meinen wir aus diesen Themen den Einfluß des euripideischen Dramas herauszuhören, dessen gewaltiger Wirkung die Zeitgenossen trotz alles Sträubens sich doch nicht entziehen konnten, und vor allem die Künstler nicht. Bleibt Euripides doch der einzige der großen Dramatiker, dessen belebender Einfluß auf die bildende Kunst uns aus deren erhaltenen Schöpfungen noch zurückstrahlt.

Eine bezeichnende Geschichte wird uns von Parrhasios' Waffenstreitbild mehrfach erzählt. Sie spielt in Samos. Dort habe er mit diesem Bilde eine Niederlage erfahren, da in dem Wettkampf Timanthes als Sieger hervorging. Ein Anlaß, daraus auf ein gleiches Bild des Timanthes zu schließen, liegt in dieser Nachricht nicht vor. Sie lehrt uns die bereits bekannte Verbindung der künstlerischen Wettkämpfe mit den großen Festplätzen aufs neue, denn den äußeren Anlaß wird wohl das Herafest in Samos geboten haben. Parrhasios hat sich nun mit einem guten Scherz aus der Affäre gezogen, indem er den Ausspruch tat, er selbst mache sich aus dieser Niederlage wenig, nur um seines Helden willen trage er Trauer, der wiederum von einem Unwürdigen besiegt worden sei. Hier ist wohl ein stolzes Epigramm des Meisters in Prosa übertragen worden. Plinius reiht ihn seinen Auszügen aus dessen Epigrammen direkt an, aber in der Form, wie der Ausspruch bei Aelian vorliegt, hören wir nicht mehr deutliche Anklänge an das Versmaß.[1] Eine wirkliche Beschreibung besitzen wir glücklicherweise von dem Bilde des Odysseus im simulierten Wahnsinn. Plutarch zitiert es als Beispiel eines seltsamen Vorwurfes unter dem Künstlernamen Parrhasios. Wir müßten demnach vermuten, es unter dem gleichen bei

[1] Plinius 35. 72 = Ov. 1699. Aelian Varia Historia IX. 11 = Ov. Anm. zu 1700.

Plinius zu finden, dort ist es aber in den Katalog des Euphranor geraten, im verräterischen Anschluß an die Theseusanekdote, die von Parrhasios handelt, und mit der noch deutlicher verratenden Ortsbezeichnung »Ephesos«.[1] Er fügt eine kurze Inhaltsangabe bei. Odysseus hat Pferd und Ochs vor seinen Pflug gespannt, Männer im Mantel stehen dabei in Nachdenken versunken, ihr Anführer versorgt sein Schwert. Es ist schon lange erkannt, daß Lukian dasselbe Bild als siebentes der acht in seiner Schrift Περὶ τοῦ οἴκου geschilderten Gemälde beschreibt. Odysseus auch hier mit dem seltsamen Gespann, die palliati cogitantes richtig als die Gesandten, die ihn zum Kriegszug auffordern, und der Anführer hier als Palamedes, der das Schwert gegen den kleinen Telemach zieht und durch diese Finte Odysseus entlarvt. Der Autor des Plinius hat das Motiv des Palamedes anders aufgefaßt, er läßt ihn das Schwert nicht aus der Scheide ziehen, sondern in dieselbe stoßen; aber gerade diese Interpretationsschwierigkeit erklärt sich nur unter der Voraussetzung, daß, was Lukian in dem Bilde sah, auch wirklich vorhanden war und die Finte des Palamedes ihre Wirkung bereits getan hatte. Wir halten die lukianische Interpretation für die richtige, da diese Auffassung dem Geiste der Zeit des Originales mehr entspricht als die andere, die auf die damals noch unbekannte Forderung der zeitlichen Einheit des Dargestellten Bedacht nimmt. Wir danken aber der lukianischen Beschreibung doch etwas mehr als die genauere Schilderung des Tatsächlichen. Sie gewährt uns in den echt dramatischen Gehalt dieses einen parrhasiosschen Werkes einen überraschenden Einblick, der uns eine willkommene Bürgschaft für unsere Erkenntnis des Meisters bietet.

Und nun mit Übergehung der plinianischen Motivzitate von Bildern, mit denen sich einmal nicht viel anfangen läßt, zu einer heiklen Frage. Plinius weiß etwas von kleinen obszönen Bildern des Meisters, die er allerdings nur zu seiner Erholung gemalt haben soll. Diese so stark gegen die Behandlung seines Hochmutes kontrastierende Anführung eines mildernden Umstandes erklärt sich sofort, wenn man annimmt, daß diesen Bildchen die Signatur des Meisters gefehlt habe, und damit verliert die Nachricht an Glaubwürdigkeit. An und für sich wäre die Annahme von Pornogrammen des Meisters nicht gerade eine sehr unwahrscheinliche. Es sind uns dergleichen Dinge von recht namhaften Malern zuverlässig überliefert, und das Studium der alten Vasenmalerei kann uns von dem Vorurteil heilen, die Gesetze der Prüderie hätten damals schon gegolten. Wie nun auf dem heutigen Kunstmarkte solche alte Kabinettstücke ihre sicheren Käufer finden, so hat auch auf dem römischen große Nachfrage nach solchen bestanden, und Kaiser Tiberius war so glücklich, gleich zwei Meisterwerke dieser Art des Parrhasios

[1] Die Identitätsfrage hat schon Blümner (Archäologische Studien zu Lukian, S. 66 Anm. 1) angeregt, vgl. Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 126.

zu erlangen. Plinius erzählt mit Berufung auf Deculo von einem »Archigallus«, der auf 300000 Taler geschätzt worden sei. Dies Bild hätte Tiberius geliebt und in sein Schlafgemach verschlossen, wo sich auch, freilich nur für kurze Zeit, der Apoxyomenos des Lysipp befand, aber kaum um seines künstlerischen Wertes willen. Sueton erzählt in seinem Leben des Tiberius eine ähnliche Geschichte, offenbar aus derselben Quelle. Dem Kaiser vermacht einer seiner Getreuen einen echten Parrhasios, Meleagro Atalanta ore morigeratur, Schätzungspreis 50000 Taler; der Kaiser nimmt lieber das Bild als das »Relutum« und schließt es wieder in sein Schlafgemach ein. Beide Bilder sind ohne Zweifel von derselben Erbschaft an den Kaiser gekommen; ein Anlaß, sie zu identifizieren, liegt doch nicht vor, wohl aber die dringende Vermutung, der Archigallus sei ebensowenig für züchtige Augen berechnet gewesen wie das Heroenbild.[1] Dieses aber legt die Frage nach der Echtheit des Autornamens nahe. Für den großen Maler der Arete ist es jedenfalls ein starkes Stück. Es paßt aber auch schlecht in den Rahmen der Zeit. Damals hat man zwar auch dem Allzumenschlichen den Eintritt in die Kunst nicht versagt, doch über das Gebiet der Silene und Satyrn und verwandten Gelichters ist es in den Kreis der Welt des Mythos und des Glaubens nicht hineingedrungen. Wir haben die Lösung bereits vorweggenommen. Der Meister, dessen Verse schon zur Parodie herausgefordert haben, wird auch in seinen künstlerischen Schöpfungen davon nicht verschont geblieben sein. Gerade die hohen Töne, die er anschlug, mögen leicht einen solchen Nachklang gefunden haben, freilich erst zu einer Zeit, die dem Glauben an Götter und Heroen innerlich entfremdet war. Der Scherz war nur vollständig, wenn der »Gschnaß« sich als echtes Original aufspielte. Dem edlen Sammler und Testator wie seinem Kaiser und ihrer gelehrten Umgebung sind derlei kritische Bedenken sicherlich fremd geblieben. Aber nicht nur die horrenden Preise, auch die Existenz dieser Fälschungen an sich beweist den dauernd sich steigernden Ruhm des Meisters der Arete, und auch dabei seltsamerweise seinen hohen sittlichen Ernst.

Die Frage aber, die das Altertum seiner agonistisch geschulten Denkweise nach in den Vordergrund stellen mußte, ob er oder Zeuxis der größere Künstler gewesen sei, stellt sich uns in wesentlich anderer Gestalt. Seine Niederlage gegen Timanthes hat die alte Kunstforschung kaum schwerer genommen als der Unterlegene. Aber der Austausch poetischer Herausforderungen, die sich beide Meister gegenseitig zuschleuderten, hielt

[1] Ich habe diese Frage früher etwas anders behandelt und halte nun nicht mehr an der Identifikation des »Archigallus« mit dem Meleager fest, wohl aber an seinem Charakter. Die Unechtheit dieses »Parrhasios« hat schon Wilamowitz (Antigonos v. Karystos, S. 8 Anm. 2) erkannt.

diese Frage wach, und da auf jene die erwartete Entscheidungsschlacht ausblieb, so mußte sie eben erfunden werden. Es verlohnt sich kaum der Mühe, das ziemlich durchsichtige Rätsel raten zu wollen, wer dieser glückliche Erfinder war. Er hat seine Sache recht schlau gemacht und den Kampf zu einem Duell ohne Zeugen gestaltet, in welchem Zeuxis nach dem ersten Gange abgeführt wird, und damit einen befriedigenden Abschluß hergestellt; die Gegner haben sich, wie man annehmen muß, versöhnt die Hände gereicht. So rein melodramatisch hat sich die Sache freilich nicht zugetragen. Dem Versewechsel folgte keine prompte Entscheidung, und sie fehlt noch heutigentags, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der in ihnen zum ersten Male signalisierte Kampf noch fortbesteht. Es ist der Kampf zweier Prinzipien, deren Träger wie deren Schlagworte wechseln, während er selbst vom Leben der Kunst unzertrennlich bleibt. Er ist in dem Augenblicke entstanden, da die Malerei die technische Kraft erreicht hatte, ihre eigenen Wege zu wandeln und rein Malerisches zu gestalten; und dieses Ideal hat Zeuxis klar vorgeschwebt. Parrhasios vertritt den alten Zusammenhang mit Mythos, Dichtung und Glauben zum ersten Male als klar formuliertes Programm mit allen seinen Konsequenzen. Die nächste Entwicklung hat ihm scheinbar recht gegeben. Der Bau der antiken Kunst war bereits so fest gefügt, daß er durch den ersten Ansturm nicht ins Wanken kam. Aber mit seiner Prophezeiung von den durch ihn fest gezogenen Grenzen der Malerei hat er das übliche Mißgeschick des Prophetentums erfahren. Die waren nach Zeuxis' glorreichem Auftreten nicht mehr zu halten, und dazu kam eine bedeutsame Wendung in den äußeren Lebensbedingungen dieser Kunst, welche jene Schranken völlig wegräumen mußte. Die Malerei war bisher im Dienst der Götter und des Staates herangewachsen. Private Ansprüche an sie erhoben sich nicht über die Region der Vasen- und Grabstelenmalerei. Das ist nun mit einem Schlage anders, und Bilder sind zu einem begehrten Artikel geworden. Man bedarf ihrer zum künstlerischen Schmuck des Hauses, das Porträt löst sich von der Votivtafel zu selbständigem Leben und stellt die Anforderung auf die Wiedergabe des Individuellen. Es will sich nicht mehr heroisieren lassen und so im All aufgehen, es verlangt wie Tiresias Schatten, warmes Blut. Und wie es scheint, begehren nun auch Handel und Gewerbe die Dienste dieser Kunst. Mit der Entstehung der Großstadt, dem Aufblühen des Volkswohlstandes in Gewerbefleiß und Verkehr mußten sich gebieterisch neue Bedürfnisse geltend machen, die die Enge des alten kleinstädtischen Lebens nicht kannte. Die Fülle der neuen Geschäfte, Gewerbsläden, Gast- und Barbierstuben und so manches andere verlangte nach einer prompten, die Auffindung erleichternden Hinweisung. Damit scheint sich ein altes Rätsel der Kunstgeschichte zu lösen. Plinius erwähnt im Malerbuche eine Sorte

von Kleinmalerei, als deren Vertreter er einen Künstler Namens Piraikos anführt; und wahrlich, bezeichnender hätte dieser gar nicht klingen können. »Er malte Barbier- und Schusterbuden, Eselein, Eßwerk und ähnliches, wodurch er den Beinamen Rhyparographos (der Schmutzmaler) erhielt«. Man hat aber längst bemerkt, daß dieser Beiname nur eine böse Variation der ursprünglichen Bezeichnung dieser ganzen Richtung der Rhopographie, der Krammalerei, ist. Die moderne Forschung hat sich hierbei an die Kabinettstück- und Stillebenmalerei der holländischen Kunst erinnert gefühlt, wozu auch die hohen Preise, die solche Stücke auf dem römischen Kunstmarkt erzielt haben, das ihrige beitrugen; aber zur Unzeit. Die geschichtlichen Bedingungen, die jene Erscheinung ins Leben riefen, sind ebenso einzigartig wie sie selbst. Wären gleichartige Tendenzen in der antiken Kunst möglich gewesen, so hätte ihre Entwicklung ganz andere Wege einschlagen müssen, als sie eingeschlagen hat. Würden wir wohl auf den Wandgemälden von Pompeji und Herkulanum Eroten als Schuster, Tischler, Goldschmiede finden, wenn Jahrhunderte früher das realistische »Genrebild« mit allen seinen Konsequenzen bereits vollendet gewesen wäre? Nun ist aber das von Plinius aufgezählte Repertoire der »Krammalerei« keineswegs identisch mit dem der holländischen Klein- und Feinmalerei, sondern geradezu wesensverschieden, und ihre Entstehung geschichtlich nur begreiflich, wenn wir sie uns nicht als »Genrebilder« denken (ein Begriff, der der Antike völlig fehlt), sondern in ihrem Inhalt den Zweckgedanken erkennen, der sie ins Leben gerufen hat. Vielleicht wird man als Gegengrund auf die Tatsache hinweisen, daß schon die attischen Vasenmaler an der Wende zum fünften Jahrhundert gelegentlich, wie sie sich und ihre Genossen bei der Arbeit malten, auch den Schuster, Hermoglyphen und Bronzegießer in voller Tätigkeit dargestellt haben. Gewiß liegt darin ein Erwachen des realistischen Geistes, aber wenn diese Meister ab und zu einen Griff ins volle Menschenleben taten, so war es doch immer nur ihre nächste Umgebung, die sie mit gleichem Rechte auf ihren Töpfen festzuhalten versuchten wie die vornehmen Ritter, ihre besten Kunden, und die schönen Knaben wie die lockeren Weiber, die sie gleichsehr interessierten. Hier aber haben wir es nicht mit Intimitäten solcher Art zu tun, sondern mit einer einheitlich geschlossenen, selbständig auftretenden Gattung, die ihrer besonderen Erklärung bedarf. Es begreift sich aber leicht, daß diese alten Schilder von den findigen Kunstmaklern aus den Rumpelkammern aufgestöbert, in den Handel gebracht und zu Preisen abgesetzt wurden, die gelegentlich Galeriestücke nicht erzielten; und gerade dieser Umstand spricht für das hohe Alter dieser Kunstwerke.

Doch wir haben von diesem Streifzuge wieder auf das Gebiet der hohen Kunst zurückzulenken und zunächst des dritten der großen Maler

dieser Zeit zu gedenken, des Meisters Timanthes von Sikyon, der uns als Sieger über Parrhasios zuvor begegnet ist.[1] So wenig wir auch über ihn wissen, schon durch seine Heimat gewinnt er für uns besonderes Interesse. Freilich auch diese war Gegenstand einer antiken Kontroverse, indem Quintilian die Vermutung vorbringt, er wäre aus Kythnos gewesen, während eine feste Überlieferung ihn als Sikyonier anerkennt. Zu dieser stimmt die Tatsache, daß wir in Aratos' Zeiten dort noch einen Maler desselben Namens finden, der deutlich auf seinen berühmten Ahnherren zurückweist.[2] Wir haben längst gelernt, die sikyonische Malerschule, die Plinius' Gewährsmann erst mit Eupompos entstehen läßt, hinaufzudatieren. Wir wissen, daß sich die dortige Malerzunft ebensogut auf Daidalos als ihren Heros κτιστὴς berief, als die Bildhauerzunft daselbst; nahm sie doch sogar die Erfindung der Malerei für sich in Anspruch. Wann die Einteilung der Malerei in das genus Helladicum und Asiaticum durch die Dreiteilung in Ionicum, Sicyonicum und Atticum genus abgelöst ward, und ob es überhaupt geschah, wissen wir nicht.[3] Diese Schulbezeichnungen sind spätere gelehrte Nomenklatur, der Tatbestand der Dreiteilung aber weit älter; und die drei großen Meister dieser Zeit sind zugleich die Häupter der rivalisierenden Kunstzentren. Parrhasios vertritt die asiatische Schule, Zeuxis schließt sich in jungen Jahren der attischen an, die durch Polygnots Wirken und dann durch Apollodors Auftreten einen glanzvollen Aufschwung nahm, und hat hier die unbestrittene Führung erlangt. Timanthes vertritt die sikyonische Schule, deren Ruhm damals noch von dem der sikyonischen Erzgießerei überstrahlt wurde. Es scheint fast, als ob die Hochschätzung, die in der Diadochenzeit die Werke der sikyonischen »Chrestographie« erfuhren, die Aufmerksamkeit der Forscher auf Timanthes zurückgelenkt habe, von dem es dann nicht viel mehr zu erkunden gab. Der Träger seines Ruhmes durch das ganze Altertum war das Bild der Opferung der Iphigenia gewesen, »oratorum laudibus celebrata«, an dem die alte wie die neue Kunstrhetorik die Lehre von der Steigerung des Affektausdruckes exemplifiziert hat. Auch an diesem Bilde haftete eine agonale Reminiszenz. Der Meister, der Parrhasios mit einem uns unbekannten Werke schlug, hat mit diesem einen uns sonst nicht weiter genannten Maler Kolotes von Teos besiegt. Von diesem seinem Iphigenienbilde wird es wohl im Altertum genugsam Kopien gegeben haben, und die Vermutung drängt sich von selbst auf, ob wir eine solche nicht etwa in dem berühmten pompejanischen Wandgemälde aus der Casa del poeta suchen dürfen. Der altertümliche Charakter, den

[1] Die Schriftquellen bei Overbeck 1734—1744.

[2] Plutarch, Aratos 32. 3 = Ov. 2012.

[3] Bezeichnend ist der Alazon Theophrasts: καὶ περὶ τῶν τεχνιτῶν τῶν ἐν τῇ Ἀσίᾳ, ὅτι βελτίους εἰσὶ τῶν ἐν τῇ Εὐρώπῃ ἀμφισβητῆσαι.

es im Vergleich zu seiner Umgebung zeigt, die förmlich reliefartige und streng lineare Komposition wie die Tatsache, daß die Fabrikanten etruskischer Aschenkisten in ihrer Weise diese benutzt haben, fände darin eine zureichende Erklärung. Aber eine völlig genügende Anschauung von dem Werke des Meisters böte es doch nicht, denn es ist weder frei von Interpretationen noch vollständig, und daher nur annähernd brauchbar, uns eine Vorstellung von dem hohen Stile des Timanthes zu gewähren.

Mit starken Lobsprüchen bedenkt Plinius auch ein seinerzeit im Friedenstempel zu Rom befindliches Bildnis eines Heros des Meisters, in welchem dieser seine Beherrschung der Kunst, Männer zu malen, in glänzender Weise gezeigt habe. Wir möchten darin ein Siegerbild erblicken, zumal uns des Eupompos »victor certamine gymnico palmam tenens« bezeugt, daß die sikyonischen Maler ebensogut und wohl ebenso gute Siegerbilder gemalt, als die sikyonischen Plastiker modelliert haben. Die drei weiteren Bilder des Timanthes aber, die unsere Schriftquellensammlung aufzählt, haben wir bereits früher aus dessen Katalog entfernt und wollen darüber hier nur kurz Rede stehen.[1] Sein »Waffenstreitbild« haben wir als moderne Erfindung schlechtester Sorte bereits gebührend gekennzeichnet. In der Bildergalerie zu Ephesos befand sich ein Gemälde mit der Darstellung der Ermordung des Palamedes, von dem uns Ptolemaios Hephaistion berichtet, es habe Alexander dem Großen bei seiner Besichtigung dieser Galerie einen peinlichen Eindruck gemacht, weil der König eine auffallende Ähnlichkeit in den Zügen des Ermordeten mit einem seiner Günstlinge fand. Zu diesem anonymen Bild hat Tzetzes den Maler in plumper Weise erfunden, der aus dieser Anekdote einen Brei hergestellt hat, an den wir besser nicht rühren. Echt und zuverlässig ist aber die Überlieferung des Plinius über ein kleines Kabinettstück des Timanthes. Es stellte den schlafenden Polyphem vor, dessen Riesenmaß dem Betrachter dadurch zur klaren Erkenntnis gebracht wurde, daß Satyrn ihn umgaben, die mit dem Thyrsos seinen Daumen abmaßen. Man hat zur Erklärung dieses absonderlichen Vorwurfes auf das euripideische Satyrspiel hingewiesen, welches Polyphem in diese Gesellschaft gebracht hat, und es hat sich denn auch ein monumentales Zeugnis dieses Einflusses gefunden auf einer Vase der Sammlung Cook in Richmond, das die Vorbereitungen zur Blendung Polyphems unter der lebhaften Teilnahme des Satyrchores in einer Weise darstellt, die die Abhängigkeit vom euripideischen Satyrspiel erweist.[2] Aber wenn man in diesem Bilde eine Widerlegung der von dem Verfasser vor mehr als anderthalb Jahrzehnten ausgeführten Anschauung über dies Gemälde des Timanthes hat erblicken

[1] Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich, XI (1887) S. 212 ff.

[2] Winter, Jahrb. VI (1891) S. 271 ff. mit Tf. 6.

wollen, so reicht es dazu nicht aus. Dies hatte nichts vom Geiste der Bühne, es schildert nicht den Polyphem des Odysseus, sondern den der Galatea. Es ist ein der Spätzeit der Antike angehörender und ihr überaus beliebter Gedanke, eine große gelagerte Gestalt durch die lebendige kontrastierende Umrahmung mit kleinen »Putti« zu beleben. Die Löwin mit der sie umspielenden Erotenschar des Arkesilaos, die vatikanischen Statuen des Winters und Herbstes, die Nilbilder, die Darstellung des unter die Pygmäenschar geratenen ruhenden Herakles, sie alle sind mit diesem Bilde die Kinder desselben Gedankens, der hier allerdings wie in originaler Frische auftritt. Aber es ist geschichtlich unmöglich, seine Entstehung so früh anzusetzen, als es der Meistername des Iphigenienbildes verlangt; für den jüngeren Träger dieses Namens, den Zeitgenossen des Aratos aber, von dem Plinius nichts wußte, paßt dieses Bild vortrefflich. So haben wir für unseren Timanthes uns mit dem wenigen zu bescheiden, was uns die Nachrichten von seinem Iphigenienbilde lehren. Wie Parrhasios, stand auch er unter dem Einfluß des attischen Dramas und vertritt Zeuxis gegenüber die alte mythische Richtung, wie es dem Ahnherrn der sikyonischen Chrestographie ziemt.

Athen spielt aber doch in der ganzen Bewegung die Hauptrolle, und wie wir um diese Zeit Polyklet dort neben den Meistern aus der Schule des Phidias und Myron wirken sehen, so finden sich dort auch Maler der verschiedenen Richtungen zusammen. Neben Zeuxis und Parrhasios haben auch noch so manche andere Beachtung und Beschäftigung gefunden. Wir haben für Alkibiades den jüngeren Aglaophon, Polygnots Bruderssohn, tätig gesehen, und der Samier Agatharchos, des Eudemos Sohn, hat ihm sein Haus ausgemalt, zwangsweise, wie die bekannte Anekdote erzählt, als ob sie es illustrieren wollte, daß dieses Unternehmen etwas ganz Neues war.[1] Das Beispiel des Alkibiades hat aber weit über die Grenzen Athens gewirkt, und König Archelaos hat sich für diese Aufgabe jedenfalls den besseren Künstler geholt. Von einem Gegensatz zwischen beiden Meistern hat noch eine spät kursierende Anekdote zu erzählen gewußt, die Agatharchos als Schnellmaler charakterisiert; das wird aber vielleicht doch auf die Alkibiadesgeschichte zurückgehen, wo er eine allerdings sehr begreifliche Eilfertigkeit an den Tag gelegt hat. Wir werden ihn für einen älteren Zeitgenossen des Zeuxis halten dürfen, aber der Ruhm als Theatermaler, den man ihm auf Grund einer falsch interpretierten Nachricht Vitruvs zuteilte, ist ihm kurzweg abzusprechen.[2]

---

[1] Overbeck, Schriftquellen 1118—1125.

[2] Arch.-epigr. Mitt. XII (1888) S. 88. Dörpfeld-Reisch, Das griechische Theater, S. 200 f.

Wir haben noch mit wenigen Worten zweier Meister zu gedenken, die Aristoteles in einer vielbesprochenen Stelle der Poetik in scharfen Gegensatz zu Polygnot stellt, der Idealgestalten gemalt habe, »während Pauson ihr Gegenteil, Dionysos aber Konterfeis geschaffen hat«. Dionys von Kolophon ist für uns eine ganz dunkle Persönlichkeit.[1] Der bei Plinius erscheinende Beiname als »anthropographos« und eine Nachricht bei Plutarch, man habe seinen Werken das Mühsame des Schaffens angesehen, stimmen zu dem aristotelischen Ausspruch. Die Ansätze des realistischen Porträts fallen in diese Zeit; theoretisch aufgestellt und begründet war diese Forderung von Sokrates, der treibenden Kraft der neuen Bewegung. Da ist es denn nicht mehr als billig, daß sie zunächst an dessen eigenem Kopfe vollzogen ward. Mit Pauson beschäftigt sich Aristoteles noch an einer anderen Stelle in ebensowenig schmeichelhafter Weise.[2] Er warnt die Jugend vor der Betrachtung von dessen Werken, die sich demnach seinerzeit einer allgemeinen Beliebtheit erfreut haben müssen, und empfiehlt, ihre Aufmerksamkeit auf Polygnot und diejenigen Künstler zu lenken, deren Werke von »Ethos« erfüllt sind. Da käme freilich Zeuxis mit auf den pädagogischen Index, aber Pauson steht jedenfalls obenan. In drei Komödien, zuletzt noch in seinem Ol. 97. 4 (= 389) aufgeführten Plutos verspottet Aristophanes den Pauson. Glauben wir ihm, so war der ein armer Teufel und grundschlechter Kerl. Er soll massenhaft Wertloses produziert haben, aber nur ein einziges Bild wird uns seinem Vorwurf nach, und zwar in nicht sehr vertrauenerweckender Weise überliefert, das Vexierbild eines in Staub gehüllten rennenden Pferdes. Drehte man es um, so wälzte es sich im Staube. Wir wagen über diesen vielgeschmähten Künstler, der seine Stoffe offenbar den niedrigen Regionen entnahm, in denen er selbst gelebt haben soll, eine Vermutung, zu der uns eine frühere Beobachtung drängt. Er hat wohl wie Piraikos Ladenschilder gemalt, da werden denn die zeitgenössischen und zeitlich nächsten Urteile über ihn begreiflich. Wie scharf hat nicht noch Isokrates die Grenzlinie zwischen hoher Kunst und Kunsthandwerk gezogen.[3] Erst die Zeiten der Kunsthändler und Kunstsammler haben so manchen Verkannten zu Ehren gebracht und so manche Werke, die ihren Schöpfer kaum vor des Lebens Notdurft retteten, gründlich umgewertet.

---

[1] Overbeck, Schriftqu. 1136.
[2] Overbeck 1110—1115.
[3] Περὶ ἀντιδόσεως, 2.

Siebentes Kapitel

Das Übergreifen der malerischen Bewegung auf das Gebiet der Plastik

Die Bewegung, die ihren Ausgangspunkt auf dem Gebiete der Malerei nahm, hat gar bald auf das der Plastik übergegriffen und hier ein gar prächtiges Siegesdenkmal aufgestellt in der dem Boden der Altis wieder entstiegenen Nike des Meisters Paionios von Mende.[1] Der äußere Anlaß ihrer Errichtung ist auf dem schlanken, fast neun Meter hohen Marmorpfeiler, der sie trug, auf dem dritten Block von unten verzeichnet. Der Weihinschrift schließt sich die des Künstlers an, der sich darin gleichfalls als Sieger bezeichnet, und zwar im Konkurrenzkampf für den Akroterienschmuck des Zeustempels. Das Hauptstück dieses Firstschmuckes war das vergoldete Bronzebild der Nike, das die Mitte des Ostgiebels bekrönte; und damit erhält die Berufung des Meisters auf diese seine Tat erst ihr rechtes Licht. Sie forderte zum Vergleich beider Nikebilder heraus, man sollte über dem marmornen Riesenbildwerk die kleine bronzene Gestalt nicht vergessen. Wir können leider diesem Rufe nicht mehr folgen, glauben aber doch eines bestimmt annehmen zu dürfen. Trotz der gleichen Meisterhand und des gleichen Vorwurfes, die eine geschwisterliche Ähnlichkeit beider Niken voraussetzen lassen, ist die erhaltene keineswegs eine Kopie des früheren Werkes gewesen. Die Umsetzung der kühnen, für die Ausführung in Bronze wie geschaffenen plastischen Idee in die ihr widerstrebende Marmortechnik war ohne eingreifende Änderung gar nicht möglich; und wenn wir die Art, wie sie vollzogen wurde, nicht verfolgen können, so bleibt uns nur übrig, ihrem Resultat unsere Bewunderung zu zollen. Die antike Kunstforschung hat aber jene Aufforderung des Meisters, der sie so leicht hätte folgen können, leider gründlich mißverstanden und

---

[1] Olympia III Tf. 46—48, Textband S. 82 ff. (Treu). Studniczka, Die Siegesgöttin, Tf. V, S. 16. Bulle, Tf. 104. Die Inschrift, V, Nr. 259 (Dittenberger-Purgold). Löwy, Nr. 49.

den Wettkampf auf die Giebelgruppen des Zeustempels bezogen, die schon längst an Ort und Stelle standen, als die bronzene Nike des Paionios ihren Platz oberhalb des von den Lakedaimoniern für den Sieg von Tanagra im Jahre 457 geweihten Schildes bezog. Sie muß dort neben ihrer künstlerischen Wirkung auch die eines kräftigen Dementi der stolzen Siegesinschrift dieses Schildes besorgt haben, denn ihre marmorne Schwester war von den nach Naupaktos übersiedelten Messeniern und den Altnaupaktiern als Zehnt ihrer den Spartanern abgenommenen Kriegsbeute gewidmet. Und nicht sie allein. Es haben sich in Delphi die Reste einer ganz ähnlichen Basis gefunden, die nach den auf ihr befindlichen epigraphischen Zeugnissen und dem kargen Rest der Weihinschrift ein von dem gleichen Dedikanten gestiftetes Weihgeschenk getragen hat, das dem olympischen völlig gleichartig gewesen sein muß.[1] Meister Paionios hat also seine olympische Nike nicht dort, sondern in Delphi wiederholt. Diese beiden Marmor-Niken scheinen gleichzeitig in seinem Atelier gearbeitet zu sein; das delphische und das olympische Denkmal waren zur Feier zweier rasch aufeinander folgender Siege derselben Verbündeten über den gleichen Gegner errichtet. Doch war die Beziehung der olympischen Inschrift, von der uns allein bei Pausanias Kunde gegeben wird, schon im Altertum zweifelhaft, und die neuere Forschung hat lange zwischen zeitlich weit auseinander liegenden Ansetzungen geschwankt, bis zwingende Gründe der alten Messeniertradition im wesentlichen zu ihrem Rechte verholfen hatten. Es waren dieselben Schlachten des Jahres 425 im amphilochischen Kriege bei Olpai und auf dem peloponnesischen Schauplatze bei Pylos und Sphakteria, für die, wie wir jetzt wissen, die Athener im gleichen Jahre zwei eherne Niken auf die Akropolis weihten, wie auch diese beiden Marmor-Niken von den mit ihnen Schulter an Schulter kämpfenden Verbündeten in Delphi wie in Olympia aufgestellt wurden, dorthin, wie es scheint, für die erstere, unsere für die zweite Waffentat.

Erst nach langen, mühevollen Arbeiten ist es Treu mit Hilfe seines künstlerischen Generalstabes gelungen, aus den Trümmern das Werk des Meisters in der ganzen Schönheit seiner Konzeption wiederherzustellen, aber das Antlitz der Nike war abgesplittert und nur ein Stück der Schädeldecke ist von ihrem Kopfe übrig geblieben. Da hat uns ein gütiger Zufall eine völlig unerwartete Hilfe geboten. Amelung hat einen Frauenkopf der Sammlung Hertz veröffentlicht, dessen Schädel mit jenem olympischen Bruchstück eine so schlagende Übereinstimmung zeigt, daß er sich als eine späte, für die Aufsetzung auf eine Herme zugerichtete Kopie des

[1] Pomtow, Arch. Anz. V (1890) S. 108, u. Neue Jahrb. f. Phil. u. Pädag. CLIII (1896) S. 577 ff.

Nikekopfes erkennen ließ.[1] Ob er auf das delphische oder das olympische Original zurückgeht, ist für uns ziemlich gleichgültig; er bot für letzteres willkommene Dienste und lehrt uns, daß die Nikeschöpfung des Paionios auch spät noch ihres künstlerischen Ruhmes genoß, da die Höhe der Aufstellung eine Abformung ziemlich kostspielig machen mußte, die sich nur im Großbetrieb rentiert haben kann. Mit der Anpassung des Hertzschen Kopfes hat sich die Rekonstruktion soweit vollenden lassen, daß nur mehr die Mitwirkung der Farbe hinzuzudenken bleibt, um das Werk des Meisters in seiner vollen Schönheit vor uns zu sehen. Auf ihrem hohen Postament überragt die Göttin die Region der Siegerstatuen und der sonstigen Weihgeschenke. Sie schwebt aus einer anderen zu dieser herab; und dies zu voller klarer Anschaulichkeit zu bringen, das war die revolutionäre Tat des Meisters. Der große, glatte, dreiteilige, sich verjüngende Pfeiler lenkte den Blick hinauf zu der Gestalt, die er nur im materiellen Sinne trägt; sie ist künstlerisch von ihm befreit und schwebt vom Himmel herab, die Luft in schnellem Fluge durchschneidend. Diese Loslösung vom Gesetz der Schwere hat der Meister sinnenfällig gemacht, indem er die Gestalt nicht unmittelbar auf das Postament hinsetzte, sondern zwischen dieses und sie einen großen Block einschob, der ihr als Halt dient, aber durch Färbung wie in Luft zerrann, und nur einem Adler, dessen Kopf jetzt aus dem Stein herausschaut, Platz unter den Füßen der Göttin ließ, als wolle er um die Wette mit ihr herabkreisen. Kommt er doch von demselben Herrn, der die Göttin als Verkündigerin seiner Gnade herabgesendet hat.

Diese geistvolle Lösung hat dem Meister zugleich die Möglichkeit geboten, seine Nike stark nach vorwärts zu neigen und dadurch den Eindruck des freien Schwebens wirksam zu verstärken; aber eine geradezu geniale Naturbeobachtung hat ihm die einzigartige Lösung des Flugproblems geboten. Nike breitet nicht ihre Schwingen symmetrisch aus, der rechte Flügel senkt sich, während der linke sich hebt, und diese Differenz der Bewegung erzeugt erst den Eindruck derselben; wir sehen den wirklichen Flügelschlag, der ohne Zuhilfenahme eines Momentapparates dem Vogelfluge abgelauscht ist. Ganz besonders glücklich ist auch die Verwendung des Mantels, dessen Enden Nike gefaßt hält. Er bläht sich rückwärts und nach oben auf wie ein im Winde treibendes Segel und wirkt die gewaltige Flugbewegung mäßigend. Uns Modernen liegt der Vergleich mit dem Fallschirm nahe; die Absicht des alten Meisters mochte zunächst dahingehen, seiner Göttin einen ruhigen Hintergrund zu geben, von dem sie sich wirksam abhob, er hat aber zugleich durch das geläufige Bild des Segels ihren Flug noch weiter versinnlicht. Der Gegensatz zwischen dem

[1] Röm. Mitt. IX (1894) Tf. VII S. 162 ff.

niederstrebenden Flügelschlag und dem widerstrebenden ergibt abermals jene Differenz der Bewegung, die erst den Eindruck derselben hervorbringt. Der Meister hat dieses bedeutsame, von ihm klar erkannte Kunstgesetz noch in einer weiteren Steigerung, die das ganze Werk durchzieht, verwertet. Die Wirkung der Bewegung setzt sich im Gewande der Göttin weiter fort. Es ist ihr durch den Widerstand der Luft förmlich an den Leib gedrückt und flattert rückwärts in massigen Falten, dabei hat sich die Spange auf der linken Schulter gelöst und zugleich tritt aus dem geöffneten Schlitz des Kleides das linke Bein nackt heraus. Den vollen Gegensatz dieser bis in die letzte Einzelheit durchgeführten Bewegung bietet die nun um so deutlicher in ihrer jugendfrischen Schönheit heraustretende ruhige Gestalt der Göttin. Die moderne Vorstufentheorie hat es nicht unterlassen können, die künstlerische Ahnenreihe dieser Schöpfung aufzurollen und von jener archaisch dädalidischen Nike von Delos an bis herab zu den flügellos dahinstürmenden »Nereiden« von Xanthos, deren stilistische Ähnlichkeit mit der Nike des Paionios ziemlich auffällig hervortritt, die Entwicklungsgeschichte dieses Kunstwerkes klarzulegen. Aber kaum irgendwo zeigt sich das Grundverkehrte dieser Anschauung so deutlich. In der alten falschen Tradition vom Meister Archermos, der zuerst dem Nikebild die Flügel verliehen habe, steckt die Erkenntnis, daß die Niken der älteren Kunst trotz der Flügel nicht flogen. Unsere stattliche Monumentenreihe bestätigt nun diese selbstverständliche Tatsache. Es ist ja recht interessant, die Mittel und Mittelchen kennen zu lernen, mit denen eine naive Kunst ihrem naiven Publikum die gebotene Zwangsvorstellung erleichtern wollte. Aber so gewaltig auch der Schritt vom Willen zur Tat sein mag, mehr als ein Schritt ist es doch nicht, und die Tat hat Paionios vollbracht. Seine Nike ist ganz das Werk einer starken Individualität und nur aus dem Geiste ihrer Zeit heraus verständlich. Unverkennbar ist die Einwirkung der malerischen Anschauung in diesem das Gesetz der Schwere überwindenden plastischen Meisterwerk, das auf die obligate Mitwirkung der Farbe nicht verzichten konnte. Der geschichtliche Anlaß seiner Bestellung fällt aber genau in die Zeit, da Zeuxis in Athen mit seinen Jugendwerken Triumphe feierte, und die Heimatstädte dieser beiden nordgriechischen Meister liegen auch nicht allzuweit auseinander. Wenn wir auch gar keine weitere Kunde über ihn besitzen, die Annahme, daß er zur Zeit dieser seiner Schöpfungen seinen Aufenthalt ebenfalls in Athen gehabt habe, erscheint fast selbstverständlich. Wo sollten denn die siegreichen Verbündeten Athens den Auftrag zu ihren beiden großen Nikedenkmälern vergeben haben, als in dieser Zentrale der Kunst; und es wäre nicht unmöglich, daß auch deren beide eherne Niken der ehernen auf dem First des olympischen Zeustempels recht geschwisterlich nahe gestanden haben. Doch hier helfen Vermutungen

nicht weiter. Aber die vielerörterte Frage, wie sich die Schöpfung der Nike zu denen der attischen Kunst dieser Zeit verhalte, fordert eine kurze Erwägung. Der nun festgestellte zeitliche Ansatz lehrt, wie schlecht gewählt die Schlagworte »vorparthenonisch« und »nachparthenonisch« waren, mit denen er geführt wurde. Nicht in diese Kategorie gehört das Werk, an dem »eine scharfe Betrachtung der Einzelformen etwas von der unübertrefflichen Klarheit und Feinheit der attischen Kunst vermissen mag«, aber der spezifische Attizismus, der im Parthenonfries seinen höchsten Ausdruck gefunden hat, war damals auch in Athen nicht mehr allein herrschend. Wir haben am Fries des Tempelchens der Nike schon eine ganz anders geartete Kunstrichtung kennen gelernt, auf deren Verwandtschaft mit der durch Paionios vertretenen hingewiesen werden darf. Noch schärfer und kühner tritt er an einem anderen vielgefeierten Werke dieser Zeit auf, dessen Herkunft aus attischer Werkstatt uns wohl bezeugt ist. Der Fries von Phigalia zeigt geradezu dieselbe künstlerische Handschrift wie die Nike des Paionios von Mende. Seine Gründungssage brachte den Tempel des Apollon Epikurios auf den Abhängen des Kotiliongebirges bei Bassä nächst Phigalia mit der Pest vom Jahre 430 in Verbindung. Sein Architekt war Iktinos, der Meister des Parthenon, und Pausanias gibt diesem Werk, um der Schönheit des Materiales und der Harmonie willen, den zweiten Platz unter allen Tempeln der Peloponnes.[1] Jetzt ist er die schönste ihrer Ruinen und für die Geschichte des dorischen Baustiles ein hervorragendes Monument. Wir haben bereits erwähnt, wie Iktinos hier, unter dem offenbaren Einfluß des mnesikleischen Propyläenbaues, die ionische Ordnung in das Innere des Tempels verlegte und über dieser dem plastischen Friesschmuck seinen Platz anwies, doch sind uns auch ein paar Bruchstücke vom Außenschmuck der Metopen erhalten, zu wenig, um über den Inhalt desselben ins klare kommen zu können, aber immerhin hat ihr Stil an die herrliche Balustrade des Tempels der Athena Nike mit Recht erinnert, in welchem wir die Fortsetzung und Weiterentwicklung des reinsten Parthenonstiles erkennen.

Vom Friese, der vollständig und nur wenig versehrt erhalten ist, gilt das gewiß nicht. Er enthält zwei Darstellungen, den Amazonenkampf der Athener und die attische Kentauromachie, also recht beliebte Themen dieser

[1] Pausanias VIII. 41. 5. Die ältere Literatur über den Tempel und seinen Skulpturenschmuck: Friederichs-Wolters, Nr. 883—905, und Cat. of sculpt. I, S. 270 ff. Über die Reste der Metopen: Sauer, Ber. d. sächs. Gesell. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, XLVII B (1895) S. 245 ff. Von den Gesamtabbildungen des Frieses ist außer der bei Stackelberg: der Apollotempel zu Bassä noch Anc. marbl. IV, Tf. 1—23 zu erwähnen. Treffliche Auswahl bei Brunn-Bruckmann, Tf. 86—91. Vgl. noch Collignon, Hist. II, S. 159 u. 161, Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 53. 1.

Zeit, aber in origineller Auffassung. Seltsam ist schon die Verteilung. Anstatt jeder Darstellung je eine Lang- und eine Schmalseite zuzuweisen, dehnt sich die Amazonenschlacht weiter aus und greift mit einer Platte noch auf die zweite Langseite hinüber. Die streng architektonische Teilung sollte vermieden und der einheitliche künstlerische Zusammenhang durch ein künstlerisches Moment hergestellt werden. Der Künstler hat zwischen beide Szenen ein kleines himmlisches Intermezzo eingefügt. Auf einem von Hirschen gezogenen Wagen kommt der Gott des Tempels mit seiner Schwester den Athenern zu Hilfe, sie senden ihre Pfeile auf die Kentaurn ab. Der antike Betrachter wird wie der moderne aus der Stelle, die sie einnehmen, den Schluß gezogen haben, daß die Götter eben von der anderen Kampfesszene herkommen; aber der Meister hat es weise vermieden, die Götter zum Mittelpunkte des Ganzen zu machen, da er eines solchen Mittelpunktes nicht bedurfte, sondern nur ein Übergang die beiden Themen zu einer dichterischen Einheit verbinden sollte. Rhythmische Freiheit tritt an die Stelle der alten symmetrischen Anordnung, sie ist es, die das Problem des Einreihens der einzelnen Platten zu einem schwierigen machte.

Wie in der äußeren Form, so offenbart sich in der neuartigen Auffassung der Themen selbst das kräftige Bestreben, mit der alten Tradition zu brechen. Das tritt in der Kentaurenkampfszene besonders scharf hervor. Am Parthenon und Theseion erscheinen diese Unholde nicht unberührt vom Hauche der attischen Kultur, und so ungebärdig sie es auch im olympischen Giebel treiben mögen, sie stören doch niemals die Linien der symmetrischen Gruppenkomposition. Hier aber »offenbart sich eine so kecke und erregte Phantasie«, die solche Schranken überrennt und gerade auf das Ziel, den Kampf mit allen seinen Schrecken recht eindringlich zu schildern, losgeht. Nicht mehr der Anlaß, die wilde Begierde, die die beim Hochzeitsmahle anwesenden Frauen den ungeschlachten und vom Weingenuß berauschten Gesellen erregen, wird durch die Schilderung der Entführung der Frauen oder des Kampfes um sie dargestellt, sondern vor allem die wilde Jagd, die plötzlich wie ein Gewitter hereinbricht. Sie geht bis ins Heiligtum des Hauses, wo zu dem altertümlichen Götterbild zwei Frauen geflüchtet sind; während die eine die Arme klagend ausstreckt, wird die andere, die das Bild umklammert, gewaltsam von dem ihr nachjagenden Kentaur gepackt, der ihr das Gewand vom Leibe reißt, so daß sie in nackter Schönheit erscheint. Es ist wie eine Nachdichtung des Aiasfrevels ins Kentaurische, aber diesmal sitzt der Rächer dem Frevler bereits im Nacken. Es ist Theseus selbst, der wie ein geschickter Reiter mit einem Satz auf den Pferderücken des Kentaurn aufspringt und, ihn an der Gurgel fassend, auf ihn einhaut. Kenntlich macht ihn die Löwenhaut, die er auf den Ast eines daneben

stehenden Baumes gehängt hat. Der Meister hat aus rein künstlerischen Erwägungen die Szene ins freie Feld verlegt, wie der vom Theseionfries, da er die Kaineusgruppe sonst nicht hätte bringen können, er hat sich aber doch nicht gescheut, sie so zu gestalten, wie wenn sie im Inneren des Hauses vor sich gegangen wäre, im Gegensatz zum Theseionfries, der konsequenterweise auf die Anwesenheit der Frauen in seiner Komposition Verzicht geleistet hat. Man kann kaum annehmen, unser Meister sei sich dieser Inkorrektheit nicht bewußt gewesen; sie bot ihm erst die Möglichkeit, alle Register aufzuziehen und neue Töne anzuschlagen. So hat er die Jagd auf die Frauen durch ein neues Element verstärkt, dessen Korrektheit man ebenso in Frage ziehen könnte, wenn man dies über der drastischen Wirkung nicht gern vergessen würde. Zwei der Verfolgten halten Kinder in den Armen, die unerklärlicherweise in das dichteste Getümmel geraten sind. Die Mütter denken weniger an die eigene Rettung als an die der Kleinen. Es ist, als ob sie die eigentliche Absicht der Unholde nicht gleich errieten und die Frauenräuber für Kinderräuber genommen hätten. Dieser Zug erinnert doch lebhaft an den Kentaurenvater des Zeuxis, der seine eigene Brut schreckt. Und nun mag man diese Darstellung Platte für Platte durchgehen, um die köstliche Fülle kühn erfundener Motive zu durchmustern, die fast ganz ohne Anklänge an Vorhergegangenes sich in bunter Folge aneinanderreihen. Der Versuch, der am Theseionfries geglückt ist, die Darstellung in Einzelszenen zu zerlegen, ist hier aussichtslos; sie bildet ein lückenloses Ganzes, das statt der alten linearen Behandlung malerisch durchkomponiert ist. Das deutlichste Beispiel dieser Auffassung bietet die Platte mit dem Kampf über der Leiche eines gefallenen Kentaurn, der durchaus nicht den üblichen Charakter des Kampfes um einen Gefallenen hat. Der Kentaur liegt am Boden hingestreckt und ist in einer Verkürzung dargestellt, die ihren malerischen Ursprung nicht verleugnet. Über ihn weg stürmt sein Genosse auf den Gegner ein, in den er sich verbeißt, während ihm der das Schwert in die Weichen stößt. Dabei schlägt der Kentaur mit den Hinterbeinen nach einem zweiten herbeieilenden Lapithen aus, der zum Schutze seinen Schild vorstreckt. Wir meinen den metallischen Klang zu hören, den das Anschlagen hervorruft.

Lehrreich ist auch der Vergleich der Kaineusgruppe mit ihrem angeblichen Vorbild am Theseion, von dem sie sich aber gründlich unterscheidet. Dort ist sie wie im Wappenstil symmetrisch aufgebaut, und was dazu noch fehlt, das hat der Meister des lykischen Sarkophages von Sidon in sein eng umrahmtes Bild hinzugetan. Da ist die strengste Anlehnung unverkennbar, aber für den des Frieses von Phigalia sind diese Gesetze nicht mehr in Geltung, und nach ganz anderen ist dort die Kaineusgruppe aufgebaut. Der Held steckt nicht mehr in der Versenkung der Randleiste,

mit der Terrainangabe ist voller Ernst gemacht; der Grabhügel, der ihn bedecken soll, reicht ihm bereits über die Hüften, und nun haben zwei Kentauren den ungeheueren Felsen als Deckstein herbeigeschleift und wälzen und rücken ihn auf dem Schild, den Kaineus vergeblich zum Schutz über sein Haupt erhebt. Bei diesem Bemühen auf dem ungleich aufgeworfenen Terrain sind die beiden Kentauren aus der ursprünglichen Symmetrie stark herausgerückt und es entwickelt sich ein malerisches Gedränge um den Grabhügel.

Wir wenden uns nun unter Verzichtleistung auf ein tieferes Eingehen, das diese Kentauromachie reichlich lohnen würde, zur Betrachtung des zweiten umfangreicheren Bildes. Wenn auch in der Darstellung der Amazonenschlacht die Schilderung des Kampfesungestümes eine sehr lebendige ist, so ist sie doch im ganzen auf einen anderen Ton gestimmt als der in der Horde der wilden Unholde. Wohltuend wirkt der Gegensatz dieses ritterlichen Gefechtes zu dem Kentaurengemetzel, und um ihn voll zur Wirkung kommen zu lassen, war der Künstler weise genug, die alten Gesetze der linearen Schönheit, die er dort so prinzipiell verleugnet hat, hier nicht ganz von der Hand zu weisen, wenn er von ihnen auch nur einen sparsamen und durchweg eigenartigen Gebrauch gemacht hat. Aber er ist noch weiter gegangen; er hat dieser Schlacht Szenen eingefügt von ergreifender Gewalt, die wie Sonnenstrahlen wirken, die aus dem Gewölk herausbrechen: so die rührende Gestalt der zu Tode getroffenen, schlaff zusammenknickenden Amazone, des Kriegers, der die Leiche des jungen Helden auf dem Rücken aus dem Kampfgewühle trägt, und des Verwundeten, dem sein getreuer Genosse, der ihn in Sicherheit zu bringen sucht, als Stütze und Führer dient. Und auch die zarten Regungen des Herzens sind in diesem Kampf der beiden Geschlechter nicht ganz erstorben. Von der adeligen Schönheit eines zu Boden sinkenden jungen Kriegers ergriffen, wehrt eine Amazone den Todesstreich der gefühllosen Schwester von ihm ab, und ein Jüngling hebt wieder die Leiche einer Amazone sanft vom Pferde herab, wie versunken in die mitleidsvolle Betrachtung der edlen Züge der Heldenjungfrau. Sie ist eine der Vornehmsten des Weiberheeres. Sie hat in dem unmittelbaren Gefolge der Königin gekämpft und ist von Theseus erlegt worden, der, an den herakleischen Insignien kenntlich, nun der hoch zu Rosse ihre Lanze gegen ihn schwingenden kühn entgegentritt. Die prächtige Bewegung dieser Gestalt voll angespannter Energie entspricht auffallend der des myronischen Marsyas, und zufällig ist diese Übereinstimmung wohl kaum. Der Meister dieses Frieses wird sich doch gerade für diesen seinen großen Vorläufer lebhaft interessiert haben. Nur noch einmal sprengt in dieser Schlacht eine Amazone zu Pferde daher, freilich fast nur, um von demselben herabgerissen zu werden. Das übrige Weibervolk kämpft

zu Fuß, wodurch dem Künstler reiche Gelegenheit geboten wird, neben den lebendig bewegten männlichen Gestalten auch weibliche in voller Schönheit zu zeigen. Recht eigenartig ist seine Manier der Gewandbehandlung, die namentlich in den Szenen voller Kampfesenergie mit zum Ausdruck derselben verwendet wird. Die rasch ausschreitende Bewegung vor allem der Kämpferinnen spannt ihr hochgeschürztes Gewand fast bis zum Zerreißen straff an, die frei flatternden Mäntel fliegen in geschwungenen Linienzügen um die Gestalten; den leeren Raum belebend, bringen sie den Sturm, der die Darstellung durchzieht, zu wirksamem Ausdruck.

Die frappante Übereinstimmung, welche die Schlachtdarstellungen des Frieses von Phigalia mit der Nike des Paionios verbindet, ist vor allem eine innerliche. Es ist dieselbe Kühnheit der Komposition, die, alle gewohnten Bahnen verlassend, auf ein möglichst scharfes Erfassen der darzustellenden Situation direkt losgeht, die gleiche malerische Empfindung, mit einem Worte die gleiche künstlerische Genialität. Es fehlt jedoch auch nicht an äußeren Anhaltspunkten, welche die Annahme des gleichen Meisters wahrscheinlich machen. Unter den Frauengestalten beider Darstellungen des Frieses findet sich so manche, deren Bewegung und Gewandung an die olympische Nike erinnert, aber alle tragen denselben Kopf, und es ist fast seltsam, wie die frappante Übereinstimmung dieses mit dem der Nike jetzt aufgesetzten Hertzschen Kopfe der Aufmerksamkeit der Forscher entgehen konnte. Sie ist aber doch so schlagend, daß es mehr als des bloßen Hinweises zu ihrer Anerkennung kaum bedürfen wird.

Wir haben anschließend hier zwei Werke umfangreicher Art kurz zu besprechen, die, im fernen Lykien errichtet, Züge aufweisen, die sie in nahe Beziehung zu dem oben besprochenen gebracht haben. Das sog. Nereidenmonument von Xanthos und das Heroon von Gyölbaschi Trysa. Die Trümmer des ersten, länger bekannten, befinden sich jetzt neben jenen des »Harpyienmonumentes« und den anderen mit diesen gleichzeitigen Fundstücken von Xanthos in London, vom selben Charles Fellows im Jahre 1838 entdeckt und für England erworben.[1] Sie gehören zu einem tempelartigen Bauwerk auf hohem, mit zwei Friesstreifen geschmücktem Unterbau. Die Giebel waren mit Reliefs verziert, und zwischen den Säulen war jenes Dutzend in eiligem Schritt über das Meer dahinschwebender Frauengestalten aufgestellt, deren Deutung dem Monument seinen Rufnamen gab. Ihn durch einen mehr berechtigten zu ersetzen, haben wir wenig Aussicht, denn die Versuche, aus den Darstellungen historische Ereignisse herauszulesen,

[1] Catalogue II, S. 1 ff. Tf. I—IV Nr. 850—944. Eine vollständige Ausgabe des Denkmales: Michaelis, Monumenti X, Tf. 11—18. Annali, 1874 S. 210 ff., und 1875 S. 68 ff. Friederichs-Wolters, Nr. 913—990. Brunn-Bruckmann, Tf. 211—219. Collignon, Hist. II, S. 216 ff. Kunstgesch. in Bildern, I, 53. 3—6.

haben zu Ansätzen geführt, die mit deren stilistischem Charakter schlechtweg unvereinbar sind, der in die zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts weist. So eigenartig auch die Formensprache desselben ist, ihr rein hellenischer Charakter bedarf bei dem heutigen Stande der Wissenschaft keines Beweises. Die nahe Verwandtschaft jener Nereidenstatuen mit der Nike des Paionios wurde schon oft hervorgehoben, und wenn auch keine nur von ferne an die Genialität dieses Werkes heranreicht, so sind es doch beachtenswerte Schöpfungen. Zu ihren Füßen, wie der Adler dort, sind allerlei Seetiere: Muscheln, Krebse, Delphine und auch ein Wasservogel angebracht, die auf das Element hinweisen. Ihre Bewegungen sind schwungvoll und nicht ohne Linienreiz, die segelartig geschwellten Mäntel heben den schwebenden Lauf der Gestalten wirksam hervor; auch hier durchweht die frische Brise die Gewänder, preßt sie an den Leib und bringt sie zum Flattern. Aber bei aller Übereinstimmung zeigen sie doch eine anders gerichtete künstlerische Tendenz, die nicht in allen in gleicher Stärke hervortritt. Sie wirken lange nicht so malerisch wie die Nike des Paionios, weil sie noch viel mehr malerische Elemente in sich enthalten als jene, eher zu viel, so daß keine erhebliche Gegenwirkung zustande kommt. Sie machen den Eindruck, als ob sie weder in Stein noch in Bronze gedacht, sondern wie aus einer Zeichnung in Stein übertragen wären. Namentlich erinnert an einigen die Art der Gewandung lebhaft an die tralucida vestis der polygnotischen Frauen und der ihnen entsprechenden Gestalten der Vasenmalerei.

Es sind die gleichen Züge, die auch in der künstlerisch hochstehenden Kampfdarstellung des größeren der beiden Friesstreifen hervortreten. Es ist eine Schlacht zwischen Griechen und Persern dargestellt, wie aus der Bekleidung der Kämpfer hervorgeht, von der der Künstler nach guter Sitte nur soviel Charakteristisches mitgab als zur Kennzeichnung erforderlich ist. Die Kampfszene hat nichts von dem Elan derer des Frieses von Phigalia, sie setzt sich förmlich aus Einzelbildern zusammen, zwischen denen nur eine lose Verbindung besteht. Ein paar Reiter auf beiden Seiten erscheinen als Führer der miteinander ringenden Fußvölker. Wenn auch der Kampf noch weiter tobt, die Entscheidung ist doch bereits zugunsten des Griechenheeres gefallen. Ein persischer Führer steigt von seinem zusammenbrechenden Pferde herab und gibt sich dem kühnen Sieger gefangen. Gerade diese so überaus bezeichnende Episode kehrt, nur in Nebendingen verändert, in der Perserschlacht des Frieses vom Niketempel wieder, und diese schlagende Übereinstimmung hat die Aufmerksamkeit der Forschung auch auf weitere Einzelheiten beider Monumente gelenkt,[1] die groß genug sind, um ein enges

[1] Darauf hat schon Michaelis, Ann. 1875 S. 88 f., hingewiesen; vgl. noch Friederichs-Wolters, S. 308.

Verhältnis zwischen ihnen annehmen zu müssen. Indessen sind schon die äußeren Bedingungen beider Friesdarstellungen verschieden genug, als daß eine Gleichmäßigkeit der Behandlung möglich gewesen wäre. Der Meister des lykischen Monumentes hatte seinen Fries der Wandfläche anzupassen, die er zu schmücken unternahm; er gewann für seine Gestalten einen größeren Maßstab und mußte sie flacher halten. Er hat es gründlich verstanden, diese Bedingungen auszunutzen; und da seine Arbeit dadurch wesentlich besser erhalten blieb als die arg zerstörte vom Niketempel, so ist es fast noch schwerer, beide gegeneinander abzuwägen. Der frische, kühne Zug, der dort die Gesamtdarstellung durchzieht, fehlt hier freilich; hier tritt mehr das episodische Element zutage, aber die Einzelszenen sind von feinerer Durchbildung und erinnern in der ergreifenden Stimmung lebhaft an den Geist, der die Amazonomachie des Frieses von Phigalia beherrscht, so vor allem in der schönen Gruppe, wo ein bärtiger Krieger dem vom Pferde heruntergefallenen Feind, der sich am Boden windet, den Speer aus dem Auge zieht, während sein Genosse das sich bäumende ledige Pferd mit festem Griffe faßt. Dagegen ist die hier zweimal wiederkehrende Szene eines Persers, der verwundet von seinem Pferde herabstürzt, lange nicht mit der packenden Kraft geschildert, die das Fragment derselben am Nikefries atmet, und wenn der Künstler den Köpfen seiner Gestalten etwas mehr an Ausdruck verliehen hat, als wir an gleichzeitigen attischen Monumenten finden, so schwebt doch ein fast akademischer Charakter über seiner ganzen Darstellung.

Ein weit geringeres kunstgeschichtliches Interesse nehmen die kleineren Friesstreifen dieses Denkmals in Anspruch. In ihnen überwiegt das epichorische Element. Diese in Reih und Glied gegeneinander anmarschierenden und kämpfenden Heere, diese Schilderung der Belagerung und Bestürmung einer mit Mauern und Türmen befestigten Stadt wie die der zeremoniellen Übergabe derselben, und die Tribut-, Kampf-, Jagd-, Opfer- und Gelagedarstellungen auf dem Fries des Gebäudes selbst, sie mögen vielleicht an den homerischen Achillesschild erinnern, sind aber doch ein ungriechisches Element in diesem Werke, ob es auch gleich von Hellenenhänden gefertigt war. Solch nüchterne, pomphafte Tatsachenerzählung in der Weise der Tagebücher des Königs sind für den Auftraggeber charakteristisch und verraten den Einfluß der benachbarten orientalischen Kultur. Aber auch in dem tektonischen Aufbau des Monumentes ist dem einheimischen Geschmack in ähnlicher Weise Rechnung getragen worden, wie an dem archaisch ionischen Harpyienmonument von Xanthos. Den rechten Weg zur Lösung des kunstgeschichtlichen Rätsels hat uns erst der Skulpturenschmuck des Heroon von Gyölbaschi gezeigt, dessen weit stärker hervortretender hellenischer Charakter die Frage schärfer formuliert hat.

Es ist kein Zweifel mehr, daß diese im äußersten Osten der hellenischen Welt errichteten Monumente ionische Kunstwerke sind, die von dem tiefgehenden Einfluß der ionischen Malerei zeugen. Damit erklärt sich auch die starke Verwandtschaft, die wir mit dem im Athen dieser Zeit von den Schöpfungen der phidiasschen Schule so stark abstechenden Friese des Niketempelchens finden, und jenen, die aus Paionios' Werkstätte hervorgingen. Auch diese sind echte Erzeugnisse der ionischen Kunst und stark von dem dort herrschenden Einfluß der Malerei berührt. Für die nicht wegzuleugnenden prinzipiellen Verschiedenheiten scheint ein anderes Moment eine zureichende Erklärung zu bieten. Diese lykischen Denkmäler sprechen künstlerisch die Sprache Herodots. Freilich gehörte auch Lykien damals zum attischen Reich, und die alles durchdringende Kraft attischer Kunst hat auch da tiefgehende Wirkung ausgeübt. Davon später. Aber in Athen selbst geriet die ionische Kunst doch in ein anderes Fahrwasser. Sie ward von der kräftigen realistischen Strömung, als deren glänzendsten Vertreter wir Zeuxis kennen gelernt haben, erfaßt und förmlich verjüngt. In der Gestalt, in der sie im Nereidenmonument auftrat, sehen wir sie weiter wirkend am Heroon von Gyölbaschi Trysa.[1]

Dieses hochinteressante Werk ward schon von J. A. Schönborn, der im Jahre 1842 diese Gegend durchforschte, entdeckt und kurz beschrieben, und wäre schon damals beinahe für das Berliner Museum erworben worden. Aber durch die Ungunst der Verhältnisse verlor sich die Kunde von dieser Entdeckung in die geographische Literatur Kleinasiens und tauchte erst im Jahre 1881 wieder auf. Eine österreichische Expedition unter Benndorfs Führung hat es wieder entdeckt, und im folgenden Jahre wanderte sein gesamter plastischer Schmuck nach Wien, dank der patriotischen Opferwilligkeit der »Kleinasiatischen Gesellschaft«. Es ist eine Grabanlage, die aus einem großen, auf allen vier Seiten von einer Mauer umgrenzten Hofe besteht, in deren Mitte die eigentlichen Grabdenkmäler ihren geschützten Platz innehatten. Der plastische Schmuck zieht sich in einer doppelten Reihe von Friesen im Inneren um alle vier Seiten der Mauer, nur von dem großen Eingangstor im Süden unterbrochen, während er außen nur diese Torwand flankiert. An diesem Tor allein hält sich das orientalisierende epichorische Element wie ein versprengter Rest; den ganzen übrigen Friesschmuck erfüllt hellenischer Mythus und hellenische Kunst. Es ist der

[1] Dem vorläufigen Bericht, den Benndorf im VI. Bande der Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich (1883) gab, vgl. Friederichs-Wolters 993—9, ist im Jahre 1889 die Gesamtausgabe von Benndorf und Niemann gefolgt: ein Textband als Sonderdruck des Jahrb. der kunsth. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses und eine Mappe mit 34 Tafeln. Vgl. noch Collignon, Hist. II, S. 202 ff. Proben des Skulpturenschmuckes Brunn-Bruckmann, Tf. 486. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 54. 7. 8.

umfangreichste aller uns erhaltenen mythischen Bildzyklen. Die ganze Westwand ist einer ausgedehnten Schilderung des Kampfes vor und um Troia gewidmet; wir werden sie noch speziell besprechen müssen, da ihre Interpretation zu Kontroversen geführt hat, die eine Stellungnahme erfordern. Die Südwand enthält außen links vom Tore eine Kentauromachie und darüber die attische Amazonenschlacht in einer uns bereits geläufigen Verbindung, rechts eine Landungsschlacht und darüber den Krieg der Sieben gegen Theben. Auf der Innenseite rechts findet sich die Jagd des kalydonischen Ebers und darüber die ausführliche Darstellung des Freiermordes des Odysseus, und anschließend daran Penelope, der die Schaffnerin Eurykleia die getreuen wie die verbuhlten Mägde bezeichnet; links unter der Quadriga des Stifters ein kleines Bellerophonbild und anschließend eine große Gelageszene. Die Nordwand schmückt links der Raub der Leukippiden, rechts eine Jagddarstellung und darunter eine Kentauromachie. Die arg zerstörte Ostwand enthielt die Fortsetzung dieser Kentaurnschlacht, den Zyklus der Theseustaten, der Perseustaten und abermals eine Gelagedarstellung.

Die Übereinstimmung des mythischen Repertoires, das auf diesem Denkmal erscheint, mit dem der monumentalen Malerei Polygnots und seiner Genossen ist eine so auffällige, daß es begreiflich wird, wenn sein erster Interpret es zur Rekonstruktion polygnotischer Zyklen verwenden zu dürfen glaubte. So direkter Natur sind seine Beziehungen in dieser Richtung freilich nicht, aber die Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Malerei verleugnen diese Darstellungen doch nicht, und der attische Einfluß zeigt sich deutlich in der Wahl der Stoffe. Der schlechte Kalkstein, in dem diese Reliefs herausgearbeitet wurden, und zwar in der ganz ungewöhnlichen Weise, daß der Rand jeder Platte erhöht blieb und so zu beiden Seiten einen breiten Rahmen bildete, bedurfte der deckenden Farbe, und unter dieser streiften sie ihren plastischen Charakter fast ganz ab und nahmen sich wie Reliefgemälde aus. Auch ein Streben nach perspektivischer Wirkung ist ihnen nicht fremd und verstärkt diesen Eindruck. Aber trotz all dem erborgten und glücklich verwerteten Reichtum an Einzelmotiven steckt nichts von der Hoheit polygnotischer Kunst in diesen nicht über das Mittelmaß des Tüchtigen hervorragenden Schilderungen. Den trennenden Abstand zeigt am deutlichsten, wie hier an der Stelle der Iliupersis eine langatmige, eingehende Erzählung eingesetzt ward. Sie konnte von den Erklärern nur darum mißverstanden werden, weil, und das ist hüben wie drüben geschehen, die falsche Forderung nach der Einheit des Raumes und der Zeit festgehalten wurde,[1] die wir schon anläßlich der Behandlung

[1] Noack, Ath. Mitt. XVIII (1893) S. 305 ff., ist auf diesem Wege zu der wenigstens folgerichtigen Anschauung gelangt, statt der Kämpfe vor Troia die Belagerung einer Stadt

von Polygnots Iliupersisbilde und im weiteren Verlaufe unserer Darstellung als eine verhängnisvolle Irrlehre erkannten. Auch hier will der Meister von seinem Thema so viel erzählen und mit der Dichtung so weit rivalisieren, als er nur kann. Freilich in der Art, wie er es anpackt, kommt es trotz aller Dreiteilung zu schweren Konflikten, die eine auch nur bescheidene bildmäßige Wirkung nicht aufkommen lassen, und dies zu einer Zeit, der diese Auffassung nicht mehr völlig fremd war.

Er eröffnet seine Schilderung mit einer Darstellung einer Feldschlacht, die sich zwischen dem Schiffslager und den Mauern von Troia abspielt, voll hübscher Einzelzüge und mit ganz ähnlich starken Anklängen an den Fries vom Niketempelchen, wie wir sie am vorhergehenden Denkmal gefunden haben. Dann folgt die Bestürmung der Festung und die Verteidigung der Belagerten, mit besonderer Anschaulichkeit geschildert. Troia ward nun freilich nicht mit stürmender Hand erobert, und ein dichterischer Anlaß, diese Szene so breit auszumalen, war nicht gegeben. Das Nereidenmonument belehrt uns aber über ihre Herkunft: es war ein Zoll, der dem Geschmacke des Bestellers gezahlt ward. Der Meister aber hat doch ein Kompromiß gefunden, das ihn geradeswegs zur homerischen Dichtung zurückführte. Während die Bestürmung der Mauern auf der ganzen Linie zugleich erfolgt, wird ihre Verteidigung nur an den beiden Enden ernsthaft genommen. Die ganze Mitte nimmt eine ruhige Szene ein, die der Teichoskopie der Ilias entstammt. Priamos sitzt auf seinem Thron, neben den ein gezähmtes Raubtier sich zum Fußschemel des Herrschers hinlegt. Binde und Zepter sind die Abzeichen seiner Würde, ein jugendlicher Diener sitzt, seines Winkes gewärtig, am Boden, nicht weit von ihm, und höher als er, auf reich geschmücktem Throne im Mittelpunkt der ganzen Darstellung sitzt Helena in anmutiger Haltung unter einem wie ein Baldachin wirkenden Sonnenschirm, den eine nebenstehende Dienerin über sie hält. Auch ihre Reize anzudeuten hat der Künstler versucht; die Verse, die Zeuxis unter sein Helenabild schrieb, sind in dieser Szene sein Leitmotiv gewesen. Auf der anderen Seite neben Priamos wird auf den Zinnen der Mauer ein Opfer gebracht und ein völlig gerüsteter Krieger steht daneben in betender Stellung, wie einer, der ein Gelübde darbringt. Nun schließen sich Opfer und Vertrag in der Teichoskopie unmittelbar an, und gewiß soll daran diese Abbreviatur erinnern; aber unten tobt der Kampf weiter, ohne sich um das homerische Intermezzo im geringsten zu kümmern. Ebenso unmotiviert ist am Schluß der Darstellung der Auszug der Geretteten angefügt, »oben das gemeine Volk mit bepacktem Esel«, unten auf dem

zu sehen, die der Grabherr mit stürmender Hand erobert haben wird. Die Entgegnung von Duncan Mackenzie, Festschrift für Benndorf, S. 159ff., leidet an dem gleichen Fehler aller bisherigen Erklärungsversuche.

Reittier in vornehm lieblicher Haltung Helena, von Menelaos gefolgt, der Abschluß der ganzen Kampagne. Aber eigentlich sind wir noch nicht so weit, denn der anschließende dritte Teil enthält den Kampf mit den nach Hektors Fall den Troiern zur Hilfe herangezogenen Amazonen in breiter Ausführlichkeit. Diesmal ist das gesamte Amazonenheer beritten; wir müssen aber hier von einer eingehenderen Exegese der Friesdarstellungen absehen und nur an einer interessanten Stichprobe zeigen, daß die so ausführliche und grundgelehrte Erläuterung Benndorfs der Spezialuntersuchung mehr als eine bloße Nachlese bieten dürfte. Die Schilderung der Schlacht bei der Landung, die Benndorf, sei es nun mit Recht oder Unrecht, als die des troianischen Heeres bezeichnet, wobei es nur auffällig bleibt, daß sie außen auf der Südmauer angebracht ist, schließt die Szene wirksam ab. Da thront auf einem Hügel der König, den Blick auf das Schlachtfeld gerichtet, in sinnender Haltung, umgeben von seiner gerüsteten Leibwache und seinen Getreuen, die sich rüsten, um in den Kampf zu eilen, der offenbar eine kritische Wendung genommen hat. Unmittelbar vor dem König steht ein Doryphoros mit geschulterter Lanze, und hinter dem Thron ein jugendlicher Krieger, der sich »in auffällig anmutiger Haltung« den Helm aufsetzt.[1] Diese Haltung wird des genaueren analysiert, merkwürdigerweise aber ist dem Exegeten das wirklich Auffällige dieser Figur völlig entgangen. Sie ist in Stellung, Drehung und Aktion eine flüchtige, aber genaue Skizze nach dem Diadumenos des Polyklet. Durch welche Analogie der Künstler zu dieser Nachbildung angeregt worden sein mag, sagt uns die andere Figur, aber immerhin bleibt die bewußte Wiedergabe dieses Meisterwerkes, denn eine solche ist sie zweifellos, eine höchst bezeichnende Tatsache. Zunächst gewinnen wir einen festen terminus a quo. Das Monument von Gyölbaschi rückt damit mindestens hart an das Ende des fünften Jahrhunderts, und die eindringliche Bekanntschaft mit Polyklet kann sich sein Meister doch nur in Athen verschafft haben, als dort dessen Ruhm den des Phidias überstrahlte.

Künstlerisch weit höher als diese beiden großen hellenischen Denkmäler Lykiens steht der in der Nekropole von Sidon mit dem Alexandersarkophag, dem des »Satrapen« und der »Klagefrauen« zusammen gefundene lykische Sarkophag, der, vereint mit jenen dreien, das Museum von Konstantinopel zu einem ersten Ranges erhoben hat.[2] Seine Form hat ihm den Namen gegeben, den die übrigen vom Inhalt ihrer Darstellung

[1] Benndorf a. a. O. S. 201 Tf. 24 B. 1.

[2] Hamdy-Bey et Reinach, Une necropole royale a Sidon (1896) S. 208 ff. Tf. XII bis XVII. Joubin, Catalogue sommaire², n. 75. Studniczka, Jahrb. IX (1894) S. 204 ff. Winter, Arch. Anz. 1894, S. 10 f. Abbild. 4—7. Collignon, Hist. II, S. 400 Fig. 211. Kunstgesch. in Bildern I. 54. 2—6.

bekamen, sie ist die speziell in Lykien vorkommende; und dort wurde dieses Meisterwerk geschaffen, das ursprünglich nur für einen lykischen Großen bestimmt gewesen sein kann. Seine Langseiten schmücken zwei Jagdszenen; auf der einen wird ein Löwe von zwei auf einer Quadriga heransprengenden Amazonen ereilt, auf der anderen hat eine Gruppe junger und ein bärtiger Reiter einen Eber umzingelt, dem der Fang gegeben wird. Die Schmalseiten enthalten je eine Gruppe ansprengender Kentaurn: einmal mit dem in der Erde steckenden Kaineus in der Mitte, den sie verschütten, das zweite Mal, da der Künstler das den Raum wappenartig füllende Schema beibehalten und doch die Darstellung nicht wiederholen wollte, müssen sie gegeneinander kämpfen, was sonst nicht eben ihre Art ist. Das Streitobjekt bildet ein Rehkalb. Die beiden Spitzbogengiebel des Deckels sind durch eine breite Vertikalleiste in der Mitte geteilt und von einer feinen Palmette bekrönt. Die eine Seite füllen zwei gegeneinandergekehrte Sphinxe mit reizvoll gesenkten Köpfen von hoher Schönheit, die Flügel bis zur Giebelspitze hin gebreitet, die andere zwei zugekehrte, an der Mittelleiste sich aufrichtende Greife von prächtig ornamentaler Bildung und völlig heraldischer Wirkung. Wir haben bei der Kaineusgruppe vom Theseion bereits der auffälligen Übereinstimmung mit der dieses Sarkophages gedacht. Aber alle seine Gestalten atmen den gleichen Geist, der uns von dort und vom Parthenon her anweht. Vor allem sind es die vier jugendlichen Reiter der Eberjagd, die die Erinnerung an ihre Genossen in Reih und Glied vom Parthenonfries wachrufen. Die adeligen Gestalten, die auf den sich feurig aufbäumenden Rossen sich zu froher Pirsch zusammengefunden haben, sind es nicht die gleichen Reiter und die gleichen Rosse? Und doch, so rein attisch sie uns anmuten, es ist doch etwas in diesen Kompositionen, was einer Zuteilung an einen attischen Künstler zu widerstreben scheint und die Gedanken der Forscher in andere Richtung gewiesen hat. Unverkennbar ist auch hier dem Geschmack des lykischen Bestellers, der sich ja schon in der Form des Monumentes geltend gemacht hat, auch im künstlerischen Schmuck Rechnung getragen. Die Jagddarstellung war obligat, aber mit welcher souveränen Freiheit hat der Künstler dieses Programm in einer Sphäre verwirklicht, die jenseits der krassen Tatsächlichkeit lag, aus der heraus es gefordert ward. Es ist gewiß ein eigenartiger Zug, Amazonen als Löwenjägerinnen darzustellen, aber auch die so viel realere Eberjagd spielt sich in einer Weise ab, die mit der Wirklichkeit nicht allzuviel zu tun hat; und doch hat man seine klare Absicht verkennen können. Er hat nicht in den bei diesem Thema so naheliegenden Bereich des Mythos hineingegriffen, den doch das Gegenbild nahe gestreift hat; und den Grund dieser Unterlassung sagt uns die bärtige Gestalt in orientalischer Tracht, die phrygische Mütze auf dem

Haupt, die, wenn auch stark durch die herrliche jugendliche Gestalt neben ihr verdeckt, doch allen voran auf den Eber eindringt. Der »fremdrassige Diener in dem klassischen Pädagogentypus« ist niemand anders als der Jagdherr und vermißte Inhaber des Sarkophages selbst, und die künstlerisch als Protagonisten erscheinenden Jünglinge sind nichts weiter als sein immerhin adeliges Gefolge. Damit wird aber der Gegensatz der anderen Seite erst verständlich; sie gewinnt höfischen Charakter als feines monumentales Kompliment. Zugleich erledigt sich auch der prinzipielle Unterschied, den man zwischen ihm und dem Satrapensarkophag angenommen hat, dessen Darstellungen die Person des Verstorbenen so bestimmt hervorheben. Aber es spricht doch sehr zugunsten des Meisters des lykischen Sarkophages, daß er es verstand, trotz der gebotenen Rücksichtnahme auf den Besteller den idealen Charakter seines Werkes so voll zu wahren, daß jene in diesem ohne allen Rest aufging. Den echten Künstler zeigt auch die durchgängig feine Variierung der sich räumlich entsprechenden Darstellungen, aber auch die Meisterschaft der Ausführung, an die kein Tadel heranreicht. Über den Parthenonfriesstil gehen aber die beiden Jagddarstellungen ganz erheblich heraus durch einen starken Zusatz eines malerischen Elementes, das statt der Flächenwirkung ein Streben in die Tiefe zeigt und durch den Gegensatz der heraldisch-tektonisch gehaltenen Umrahmung noch klarer hervortritt. Und wie gerade diese auf die Heimat des klazomenischen Sarkophages hinweist, so haben auch »Äußerlichkeiten der Durchführung« an das Nereidenmonument erinnert und, wie für dort, einen ostionischen Meister annehmen lassen, den ja auch die geographische Lage Lykiens und sein Zusammenhang mit diesem Kulturkreise dringend empfiehlt. Der zeitliche Ansatz, der sich aus dem Stile dieses Werkes ergibt, führt sehr nahe an die Wende zum vierten Jahrhundert, seine kunstgeschichtliche Bedeutung aber beruht vor allem auf der von ihm gebotenen Erkenntnis, welch hohen Einfluß die attische Kunst der phidiasschen Richtung auch im fernen Osten ausgeübt hat und wie Athens politische Rolle sich nun auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst fühlbar machte. Und wenn auch immer neue Kräfte von der Peripherie seiner Machtsphäre in das Zentrum gezogen werden und dessen Macht verstärken helfen, so sehen wir doch anderseits die eigentümliche Schönheit ihrer Fernwirkung. Der lykische Sarkophag darf dem Parthenonfries als ebenbürtig an die Seite gesetzt werden, nicht so sehr wegen seiner stilistischen Übereinstimmung mit diesem, als gerade durch die eigenartige Umformung, die jener rein attischen Formensprache ganz neue Weisen abzugewinnen vermochte.

Von den drei übrigen sidonischen Sarkophagen des Konstantinopler Museums steht zeitlich nur der etwas ältere »Satrapensarkophag« dem

lykischen nahe.[1] Seiner Form nach ist er der einfachste derselben. Der plastische Schmuck erstreckt sich nur auf den Sarg selbst, der Deckel ist als ein von Akroterien bekröntes Giebeldach gebildet. Drei von den vier Reliefs, die seine Seiten schmücken, zeigen als Hauptperson den Grabherrn, dessen Herrscherrang, durch Tracht und Abzeichen kenntlich gemacht, die Benennung veranlaßt hat. Die eine Langseite zeigt ihn in ruhiger Würde thronend, das Haupt mit der Tiara geschmückt, das Skeptron in der Linken; er erteilt einem Jüngling Befehle, der, sich nach ihm zurückwendend, eine Quadriga besteigt und zugleich die Zügel des Gespannes anzieht; vor den prächtig gebildeten Pferden, die sich nur schwer zurückhalten lassen, steht ein zweiter Jüngling mit dem Speer in der Hand und blickt nach einem dritten hinüber, der ein Reitpferd herbeiführt. Hinter dem Thron stehen zwei Frauengestalten; der Abschied gilt also einem intimen Familienmitglied. Kein Zweifel, es handelt sich hier um eine wichtige Staatsaffäre; leider sind wir nicht mehr in der Lage, ihren Inhalt zu ergründen. Die zweite Langseite zeigt unseren »Satrapen« auf der Pantherjagd. Der Panther wird von den kühnen Jägern in dem Augenblicke aufgestört, wo er eine Hirschkuh überfallen und niedergeworfen hat. Es ist der »Satrape« selbst, der ihn von seiner Beute verjagt hat, und gegen ihn, der ihn vom Pferde herab mit der Lanze angreift, wendet sich das wütende Tier, während es von der anderen Seite von einem jugendlichen Reiter, wahrscheinlich dem Sohne des Alten, gleich energisch angegriffen wird. An den beiden untergeordneten Teilnehmern der Jagd wird die Gefährlichkeit des Unternehmens drastisch zum Ausdruck gebracht. Das Pferd des dem »Satrapen« nachfolgenden Begleiters scheut sich vor dem Panther und wird von seinem Reiter nur mit Aufgebot aller Kräfte noch gebändigt; das des zweiten Begleiters ist durchgegangen und hat seinen Reiter abgeworfen, der am Boden geschleift wird, ohne die Zügel aus der Hand zu lassen. Die eine Schmalseite zeigt im Anschluß an den Typus der sog. Totenmahlreliefs den »Satrapen« auf einer Kline zum Schmause gelagert, vor der der Speisetisch steht. Zwei jugendliche Frauen bedienen ihn; die eine füllt das Trinkhorn, das er aus ihrer Hand in Empfang nimmt. Vor der Kline sitzt auf einem Stuhle züchtig verhüllt die etwas ältlich aussehende rechtmäßige Gemahlin. Die andere zeigt vier Getreue des Herrschers, paarweise in Unterhaltung begriffen. Dieser Chor der Getreuen besteht aus Statisten, es kommt ihm keine spezielle Aufgabe zu. Die Reliefs sind von den durchweg mit zierlichen Lotospalmetten geschmückten vorspringenden Leisten eingerahmt, über deren Fläche sie

[1] Hamdy-Bey et Reinach, S. 179 ff. Tf. XVIII—XXII. Joubin, Nr. 48. Winter a. a. O. S. 8 ff. Abb. 2 und 3. Collignon a. a. O. S. 398 Fig. 210.

sich nur wenig erheben. Die feine Modellierung bringt sie aber doch zu plastischer Wirkung. Nur beeinträchtigt die Korrosion der Oberfläche leider den vollen Genuß der frischen und lebendigen Kompositionen. So geringwertig auch ihr Inhalt ist, man freut sich doch über den klaren und schlichten Ton der Erzählung, über die liebenswürdige Art, mit der diese realen Angelegenheiten als solche behandelt sind, und über die feine Beobachtungsgabe, mit der hier Menschen und Tiere in ihren verschiedenen Stellungen und Bewegungen charakteristisch wiedergegeben sind. Die intime Kenntnis der orientalischen Welt legt auch hier die Vermutung nahe, den Meister im hellenischen Osten zu suchen. Dazu stimmt auch seine künstlerische Art ganz gut. Der Unterschied aber, der sich zwischen diesem Werke und dem doch höher stehenden lykischen Sarkophag zeigt, erklärt sich bei dem mutmaßlich gleichen Ursprung beider Meister nicht aus der zeitlichen Differenz allein. Hier geht die ionische Kunst nicht unbeeinflußt, aber doch unbefangen noch ihre eigenen Wege, dort ist sie ganz in den Bann der idealen Strömung geraten, die vom Athen des Phidias ausging.

Wir haben nun den Schritt zur Metropole zurückzulenken und die Weiterentwicklung des Kampfes der beiden Richtungen, der sich dort abspielte, kennen zu lernen. Polyklets und Parrhasios' machtvolles Eintreten für das Programm der Tradition hat die so energisch hervorbrechende Gegenbewegung doch nicht zum Stillstand gebracht. Ist doch kurz darauf in Demetrios von Alopeke der schneidigste Vertreter des Realismus auf den Plan getreten, der einzige, der auch einer späten Nachwelt als solcher imponiert hat. Aber gerade die Themen dieses später einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehenden Meisters zeigen uns, in welchem Punkte die zurückgedrängte Richtung doch ein Dauerndes geleistet hat. Es ist der, an dem sie naturgemäß am wirksamsten einsetzen konnte, da ihr das erwachte individualistische Element kräftig zu Hilfe kam. Das wirkliche Porträt ersteht als ihr Kampfpreis, und wieder sehen wir die charakteristische Silenmaske des Sokrates hier hervorlugen, die mit dem Anspruch auf Kenntlichkeit Aristophanes auf die komische Bühne gebracht hatte. Und wie sie sich selbst als ein lebendiger Protest gegen das schematische Ideal ausnahm, so auch ihr Träger, dessen starke Persönlichkeit die gewaltige Anziehungskraft des individualistischen Prinzipes förmlich in sich verkörpert hat. Und auch eine literarische Spur führt uns hier in seine nächste Nähe. Silanion, der Meister des uns wiedergewonnenen Platoporträts, hat auch ein besonders berühmtes Bildnis eines Kunstgenossen gefertigt, der selbst mit seinen Arbeiten keinen großen Ruhm erlangen konnte. Dieser Apollodor war wohl seiner Kunst treu ergeben, doch so strenge in seinen Anforderungen an sich selbst, daß er häufig seine fertig-

gestellten Modelle wieder zerschlug; und darum erhielt er den Zunamen »der Wahnsinnige«. Diese zornige Gemütsart soll nun Meister Silanion in seinem Bronzeporträt so gut zum Ausdruck gebracht haben, daß man den personifizierten Zorn darin erblicken konnte. So der plinianische Bericht, aus dem man die Spitze des Epigramms herauszufühlen vermeint;[1] und wenn er an anderer Stelle von diesem Apollodor berichtet, er habe »Philosophos« gearbeitet, so bringt uns das die Nachricht über den gleichzeitigen Malerporträtisten Dionysios von Kolophon wieder in Erinnerung, dessen Bilder so gequält ausgesehen haben. Wir brauchen derlei Nachrichten nicht wörtlich zu nehmen. Sie sind aus der landläufigen Vorstellung erwachsen, die die Porträttreue stets als etwas absonderlich Schweres, etwa in der Art einer erstaunlichen equilibristischen Leistung, einschätzt. Aber zum wahnsinnigwerden ist das doch noch lange nicht, und wenn nicht alles trügt, so trägt unser Porträtist seinen Beinamen aus ganz anderem Grunde.[2] In dem reizvollen Vorspiel zum Symposion hat Plato dem Träger der Erzählung, als dem Getreuesten der Getreuen des Sokrates, ein literarisches Denkmal gesetzt. Apollodor vom Phaleron erscheint dort unter dem Beinamen des Wahnsinnigen, den er sich im Dienste seines Meisters ehrlich erworben hat. Seine verliebte Raserei wendet sich gegen sich wie alle anderen, die nicht Sokrates sind. Da scheint es doch, als ob das monumentale Porträt mit dem literarischen hätte wetteifern wollen und der Meister des Platonbildes dem des Sokrates seine Verehrung bezeugt habe. Freilich auch hier ist es nicht mit einem Male anders geworden, und noch bis in späte Tage folgen stilisierte und realistische Porträts in bunter Reihenfolge, die uns vielleicht noch später Gelegenheit bieten wird, dieses interessante Problem weiter zu verfolgen. Daß diese Abfolge des Rhythmus nicht entbehrt haben dürfte, den der periodische Wechsel des Geschmackes mit sich bringt, lehrt uns wohl am besten die Fortsetzung, die er jenseits der Grenzen der antiken Kunst, wenn auch nicht frei von ihren Einwirkungen, erfahren hat. Aber die rationalistische Art, wie sich die antike Kunstforschung mit diesem Problem abfand, indem sie Akte der behördlichen Legislative fingierte, die den Künstlern ihre Wege vorgezeichnet hätten, erklärt sich aus dem Umstand, daß ihr die innere Gesetzmäßigkeit solcher Vorgänge unfaßbar blieb. Welch illustre Gläubige sie gefunden hat, ist allbekannt.

[1] Plinius 34. 81 = Ov. 1359, und 34. 86 = Ov. 1364. Die vielfach angenommene Zuteilung der auf der Akropolis gefundenen Basis mit derselben Künstlerinschrift Löwy Nr. 55 ist nicht unwahrscheinlich.

[2] Die Identifizierung des Bildhauers mit dem Sokratesschüler ist von Hertz, Arch. Anz. 1858, S. 246, und in der Schrift: De Apollodoro statuario ac philosopho commentatio, Breslau 1867, durchgeführt worden. Vgl. »Praxiteles« S. 33 f.

Achtes Kapitel

Von Alkamenes bis Praxiteles

Als Phidias Athen den Rücken kehrte, da konnte er seine Schule nicht in das Exil mitnehmen. Die hielt die Pflicht, den künstlerischen Schmuck der Parthenongiebel zu vollenden, dort zurück, und weitere große staatliche Aufträge, wie sie Elis nicht bieten konnte, standen damals in naher Aussicht. Nach dem vorläufigen Abschluß des Bauprogrammes auf der Akropolis blieb doch noch immer genug für die Unterstadt, die Gräberstraße vor dem Doppeltore, für den Piräus wie für Eleusis zu tun. Auch das Erscheinen Polyklets in Athen gab unter diesen Verhältnissen kaum Anlaß zur Beunruhigung. Der belebende Einfluß, der von ihm ausging, hat sich weithin erstreckt und ist kaum groß genug anzuschlagen, aber in die Lücke, die der Abgang seines großen Rivalen hinterließ, ist er nicht eingetreten; diese zu füllen, blieb dessen Schülern überlassen.

An der Spitze dieser im übrigen namenlosen Schar steht ein Künstlerpaar, das die Legende noch unter den Augen des Meisters um den Vorrang streiten ließ, und zwar nicht mit gleichen Waffen. Dem jüngeren Agorakritos von Paros war der Meister hold und lieh ihm heimliche Mithilfe. Alkamenes aber errang doch den Preis, da die patriotischen Athener für ihren Landsmann gegen den Fremden Partei nahmen. Das habe der schwergekränkte Parier bitter empfunden und seine Aphrodite (denn um einen solchen Auftrag ging der Wettstreit) in eine Nemesis verwandelt, die er, damit sie für Athen verloren sei, in dem nahen Rhamnus aufgestellt habe, wo sie eines ganz besonderen Ruhmes genoß. Diese schlecht erfundene Geschichte,[1] der sich dann noch die gleichwertige von dem Marmorblock aus Paros zugesellte, den die Perser bei Marathon ausschifften, um ihn für das Tropaion zu benutzen, so das Material für das Bild der Vergeltung selbst liefernd,[2] soll die Macht der Göttin auch

[1] Plinius 36. 17 = Ov. 834.

[2] Die Schriftquellen über Alkamenes: Ov. 808—828.

gleich an ihrem berühmtesten Bildwerk[1] demonstrieren, aber einen nachhaltigen Einfluß auf die Schätzung beider Phidiasschüler hat sie nicht gehabt. Alkamenes tritt in der literarischen Überlieferung weit stärker hervor als sein Genosse,[1] und die monumentale scheint diesmal nicht zurückzubleiben. Es war freilich keine leichte Aufgabe der Wissenschaft, hier auch nur über die Grundfragen zur Einigung zu gelangen, und es liegen hier Versuche recht verschiedener Art vor, die sich miteinander nicht vereinigen lassen. Das soll uns nicht hindern, unsere eigenen Wege zu gehen,[2] zumal nun wenigstens zwei Hindernisse endgültig aus dem Wege geräumt sind, denen ein großer Teil dieser Verwirrung zuzuschreiben ist. Wir wissen jetzt, daß der Westgiebel des olympischen Zeustempels nicht, wie Pausanias glaubte, von Alkamenes geschaffen ist. Alle Zuteilungen auf Grund von dessen Angabe sind damit von selbst erledigt, auch die ihm zuliebe erfundene Hypothese von einem älteren Meister dieses Namens. Und dann ist in die Chronologie Ordnung gebracht worden durch Dörpfelds Nachweis, daß das Material der aufgedeckten Fundamente des größeren und jüngeren der beiden Tempel im heiligen Bezirk des Dionysos am Südfuß der Akropolis, Brecciastein, sich erst an Bauten verwendet findet, die jünger sind als die Tempel der Akropolis und des Theseion.[3] Er gehört also sicher der nachperikleischen Zeit an und ist frühestens um 420 begonnen. In diesem Tempel aber stand das goldelfenbeinerne Dionysosbild von Alkamenes, das an Größe und Kostbarkeit der Parthenos seines Meisters nicht allzuviel nachgab. Es rückt durch diese Beobachtung dem einzigen durch die Überlieferung datierten Werke des Alkamenes zeitlich recht nahe. Im Herakleion zu Theben stand eine Kolossalgruppe des Herakles und der Athena von seiner Hand, die Thrasybul und seine Verbündeten nach der Befreiung Athens im Jahre 409 gestiftet hatten. Die Hilfe, die die Thebaner seinem Unternehmen gewährten, ließ sich künstlerisch kaum besser verherrlichen, als durch das traute Einvernehmen der beiden Landesgötter, die von alters her fest zueinander standen. Aber auch im Hephaistostempel zu Athen, dessen Kultstatue von ihm geschaffen ward, fehlte Athena nicht, und auf dieses Götterbilderpaar hat sich mit voller Sicherheit eine Rechnungs-

[1] Pausanias I. 33. 2 = Ov. 840.

[2] Ich habe das bereits in dem Kapitel »Alkamenes« meines Buches »Praxiteles« getan, auf welches ich hier verweisen muß. Die vorliegende Partie der Arbeit war schon abgeschlossen, ehe der Fund der pergamenischen Kopie seiner Propylaiosherme bekanntgemacht wurde, der sie im wesentlichen bestätigt hat, soweit seine stilistische Bedeutung eben reicht. Es war aber doch noch möglich, auf dieses neugewonnene wichtige Werk und die reiche Belehrung, die wir ihm danken, gebührende Rücksicht zu nehmen. Voll ausgenützt kann es freilich erst werden, wenn sein Studium im Abgusse möglich gemacht sein wird.

[3] Bei Koepp, Arch. Jahrb. V (1890) S. 276 Anm. 30.

urkunde beziehen lassen,[1] in welcher die Kommission, die mit der staatlichen Oberaufsicht über dessen Aufstellung betraut war, vom Jahre 421/20 an durch vier weitere die Summe von fünf Talenten 3350 Drachmen, die Auslagen für die Aufrichtung inbegriffen, verrechnet. Damit ist uns nicht nur ein neues, festes chronologisches Datum unseres Meisters geboten, sondern auch die Erkenntnis, daß diese beiden Statuen gleichfalls Kolosse waren, die nach dem hohen Betrag, in dem die Bronze in der Rechnung erscheint, aus diesem Material gefertigt waren. Zu einem weiteren chronologischen Schlusse gibt uns seine Asklepiosstatue für Mantinea Anlaß, die dort in einem Doppeltempel aufgestellt war, für dessen zweite, der Leto und ihren Kindern gehörige Hälfte Praxiteles die Kultbilder verfertigte, »in der dritten Generation nach Alkamenes«, wie Pausanias bemerkt. Der äußere Anlaß, der Alkamenes nach Mantinea geführt haben mochte, ist schon von Otfried Müller in dem Bündnis gesucht worden, das Athen im Jahre 420 mit Argos, Elis und Mantinea schloß, zumal da diese Stadt 418 wieder in Spartas Gewalt geriet, was für die Einstellung des plastischen Schmuckes seitens des attischen Meisters eine genügende Erklärung gibt. Während alle diese Daten sich in das letzte Viertel des fünften Jahrhunderts zusammendrängen, schien bisher ein Werk, die Hekate Epipyrgidia der Akropolis, ein früheres Datum zu beanspruchen. Ihr hat sich jetzt ein zweites an die Seite gestellt, der von Pausanias I. 22. 8 beim Eingang zu der Akropolis neben den Chariten des »Sokrates« ohne Angabe eines Meisternamens erwähnte Hermes Propylaios. Am 6. November 1903 hat sich bei den Ausgrabungen in Pergamon eine Herme gefunden, durch deren Inschrift uns ihr Stifter Pergamios auffordert, »des Alkamenes herrliches Werk, den Hermes vor dem Tore«, zu erkennen.[2] Dieser uns nun literarisch und monumental wiedergeschenkte Hermes, dessen Berühmtheit sich sofort in einer frühen Kopie nachweisen ließ, wird uns noch zu beschäftigen haben.

Beide Werke gehören wohl gleich eng räumlich wie zeitlich zueinander. Sie müssen in unmittelbaren Zusammenhang mit der durch den mnesikleischen Propyläenbau hervorgebrachten Umgestaltung dieses Teiles der Akropolis gebracht werden, und sonach noch vor 430 aufgestellt worden sein. Sowenig es bisher gelungen ist, am Parthenonfries wie an

---

[1] CIG I, 318 u. 19. Reisch, Jahreshefte I (1898) S. 55 ff.

[2] Conze, Sitzgsber. d. Berl. Akad. 1904, S. 69 ff. Tf. 1. Arch. Anz. XIX (1904), S. 76. Loeschcke, Arch. Jahrb. XIX (1904) S. 22 ff. Der Rettungsversuch, den dieser Gelehrte dort aus diesem Werk des Alkamenes für seine Hypothese eines älteren Alkamenes »ganz abgesehen von stilistischen Gründen« unternimmt, scheitert an denen gar kläglich, denn dieser ältere Alkamenes sieht auf den ersten Blick dem jüngeren so ähnlich, wie der Samier Pythagoras dem Rheginer. Dagegen auch Winter, Ath. Mitt. XXIX (1904) S. 208 ff.

den Giebelgruppen einen alkamenischen Anteil bestimmt zu erkennen, so spricht doch eine starke innere Wahrscheinlichkeit dafür, daß Phidias seinen hervorragendsten Schüler bei diesen großen Aufgaben nicht leer hat ausgehen lassen.[1] Die Hekate auf dem Nikepyrgos und der Hermes vor dem Tore genügen jedoch, um den Zusammenhang zwischen der Vollendung des Akropolisschmuckes und der energischen Aufnahme der Neugestaltung und künstlerischen Ausstattung der Tempel der Unterstadt zu versinnlichen. Damit erklärt sich die Pauschalnotiz bei Plinius, Alkamenes habe eine Reihe von Werken für die Tempel in Athen geschaffen, wie die Angabe des Pausanias, er rangiere als Götterbildner gleich hinter Phidias. Ein Überblick seiner Gesamttätigkeit, der damals ziemlich vollständig sein konnte, mußte dasselbe lehren, was uns die Trümmer der Überlieferung noch eindringlich genug zeigen. Er war der legitime Erbe des phidiasschen Nachlasses, und die Art, wie er seiner Aufgabe gerecht ward, hat volle Anerkennung gefunden. Einen Aufschluß über diese können wir freilich nur von der monumentalen Überlieferung erhoffen, der wohl noch mehr an Werken dieses Meisters abzuringen sein wird, als es bisher gelungen sein mag. Aber die größte Aussicht auf Wiedergewinnung muß vor allem seine Aphrodite der Gärten bieten. Ihr Ruhm, der in der Wettstreitlegende seinen stärksten Ausdruck fand, war ein allgemein anerkannter, festgegründeter. Plinius hebt sie ganz besonders hervor und vermerkt das Gerücht, Phidias selbst habe an das Werk die letzte Hand gelegt; Pausanias sagt uns, nur weniges in Athen sei so sehenswert, wie dies Aphroditebild; und mehr noch gilt uns das uneingeschränkte Lob, das Lukian ihr als dem schönsten Werke des Meisters spendet. Da nun die äußeren Bedingungen für dessen Nachbildung so günstig als nur möglich lagen, müssen wir zuversichtlich erwarten, der monumentale Nachklang werde von ähnlicher Stärke gewesen sein wie der literarische. Mit glücklichem Griff hat Furtwängler für diese Aphrodite der Gärten die sog. Venus genetrix herangezogen,[2] die ihren Beinamen der Ehre verdankt, auf Münzen der Sabina mit dieser Umschrift zu figurieren. Doch da die Verbindung dieses Münzbildes mit jener Umschrift eine keineswegs obligate ist, entfällt auch der voreilig daraus gezogene Schluß. Das Replikenverzeichnis, an dessen Spitze die Aphrodite von Fréjus im Louvre steht, gehört zu den aller-

[1] Darüber hat uns der Hermes Propylaios Klarheit geboten. Der Vergleich seiner Züge mit denen des Poseidon im Ostfries des Parthenon läßt uns nun den Namen des Meisters, der neben Phidias dort wirkte, bestimmt angeben, und jene Zurückhaltung, die wir uns im dritten Kapitel auferlegen mußten, nun unnütz erscheinen.

[2] In Roschers myth. Lexikon, I, S. 413, und Meisterw. S. 31. »Praxiteles«, S. 33 ff. Zu den dort erwähnten Abbildungen des Pariser Exemplares führen wir noch an: Brunn-Bruckmann, Tf. 473; Kunstgesch. in Bildern, I, 49. 3; Bulle, Tf. 97.

reichsten, die wir von irgendeiner der großen Schöpfungen der antiken Plastik besitzen, und eine gleichfalls stattliche Reihe von Variationsversuchen läßt ihre Lebenskraft in glänzendem Lichte erscheinen. Die inneren Gründe aber, die für diese Zuteilung sprechen, sind so starker Art, daß die von mancher Seite vorgebrachten Bedenken sich als haltlos erweisen; trotz aller dieser hat die Zuteilung alsbald ihre heuristische Kraft so gründlich erprobt, daß dem Zweifel kein Raum bleibt, um Fuß zu fassen.

Die Schöpfung dieses Aphroditetypus ist eine Tat, die in ihrer ganzen Bedeutung erst auf dem Hintergrunde dieser großen Zeit verständlich wird. So hehr und hoheitsvoll uns die Göttin entgegentritt, so wenig ihre Formen den Adel phidiasscher Abstammung verleugnen, ihre Auffassung selbst ist eine durchaus neuartige, die von allen äußerlichen Mitteln, die Würde der Himmlischen zum Ausdruck zu bringen, absieht, um sie in die Gestalt selbst zu verlegen. Nichts ist dafür so bezeichnend, als die Art, wie sie ihr altes Attribut, den Apfel, in der Hand hält, so ungezwungen, als hätte sie ihn eben vom Baume gepflückt. Alle tektonische Strenge ist abgestreift, die Göttin erscheint wie im Hauskleide, aber die Himmlische ist sie trotz ihres »leichteren Wesens« doch geblieben. Ihr leichter Schritt hat das dünne Untergewand vom linken Busen herabgleiten lassen, und so das Motiv, das uns die ruhende Aphrodite vom Ostgiebel nur leise andeutet, vollends ausgeführt. Auch ihr Mantel ist ins Gleiten gekommen, und während ihn die Linke fest an den Körper drückt, hebt die Rechte in graziöser Bewegung den Zipfel in die Höhe, um ihn wieder in Ordnung zu bringen. Die leichte Bewegung hat aber auch das Gewand ergriffen, und anschmiegend verrät es gar viel von dem herrlichen Bau der Gestalt, die ein feiner Rhythmus durchflutet. Das leicht gesenkte und nach links gewendete Haupt erhöht den Eindruck zwangloser Haltung. Das Haar ist im Nacken von einem Netz zusammengehalten, dessen Binde es vorn durchzieht. Seine Anordnung ist schlicht, es legt sich noch dicht an den Kopf an und umrahmt in leichter, welliger Auflockerung die Stirne. Das feingeschnittene Antlitz ist zart beseelt. Mund- und Augenbildung geben ihm jenen Ausdruck holdseligen Liebreizes, der dem inneren Wesen der Liebesgöttin entspricht, und das Grübchen im Kinn verstärkt ihn noch wesentlich. Der neue Ton, der hier anklingt, ist der Vorklang zur Knidierin des Praxiteles.

Die ganze Figur ist wie aus einem Guß, das schlichte Motiv mit so feinem künstlerischen Sinn gewählt, daß sich der Rhythmus ihres Aufbaues ganz aus demselben zu erklären scheint, und doch entdecken wir bei schärferem Zusehen eine Tatsache von großer Tragweite und solcher Klarheit, daß es uns fast unbegreiflich erscheint, wie sie so lange verborgen bleiben konnte. Das rhythmische Prinzip, dem zurückgestellten

Spielbein den gehobenen, dem Standbein den gesenkten Arm der gleichen Seite entsprechen zu lassen, haben wir es nicht eben vom Westmacottschen Epheben bis zum Diadumenos als spezifisch polykletische Erfindung verfolgt? Und nun tritt es uns hier in dieser Gestalt wieder entgegen, in der ein Forscher von gutem Ruf die Sosandra des Kalamis vermuten zu dürfen meinte. Der starke polykletische Einschlag tritt nun an die Stelle der von Plinius berichteten summa manus des Phidias; aber sowenig die Entlehnung wegzuleugnen ist, sie wirkt nur darum nicht aufdringlich genug, weil der Meister es verstanden hat, ihr doch sein eigenes Gepräge aufzudrücken. Vom herben Kontrapost polykletischer Gestalten ist hier nichts zu verspüren. Das steile Aufsteigen der Linie auf der einen Seite, ihr schroffer Abfall auf der anderen, die uns den Wunsch nach einem Gegenstück so begreiflich erscheinen ließen, ist hier einem weicher gearteten rhythmischen Gefühl gewichen, das eine Verbindung der Umrißlinien zu einem einheitlichen Flusse als notwendig empfunden und hergestellt hat. Gewiß ist diese Aphrodite der Gärten eines der glänzendsten Beispiele der gewaltigen Assimilierungskraft der attischen Kunst. Ihren stilistischen Charakter hat der sikyonische Einschlag unberührt gelassen, er atmet den reinsten Attizismus; und doch ist Polyklets Einfluß auch über den Rhythmus hinaus noch fühlbar. Wir spüren ihn schon im Reiz des formalen Motives, und das »leichtere Wesen« der Göttin bringt uns die quintilianische Fassung desselben Vorwurfes in Erinnerung. Darnach soll es Polyklet an »pondus« gefehlt haben, um das Gewicht der göttlichen Autorität zu vollem Ausdruck zu bringen. Dafür wird auf Phidias speziell verwiesen und nebenbei auch auf Alkamenes, dessen Götterbilder, wie wir sahen, nach denen von Phidias rangierten. In diesem Werke aber, das allen Anzeichen nach in die Frühzeit des Meisters gehört, wofür auch noch die Verbindung mit dem Eros des Zeuxis im gleichen Tempel spricht, hat sich Alkamenes von dem »pondus« der phidiasschen Aphroditebilder frei zu halten vermocht; und dieses »leichtere Wesen« darf gerade als ein besonderer Ruhmestitel dieser Schöpfung gelten.

Die Wiedergewinnung der Aphrodite der Gärten hat, freilich nicht geraden Weges, dazu geführt, ein Herabild des Meisters in unserem Replikenvorrat nachzuweisen. Pausanias sah ein solches noch in einem bereits verfallenen Tempel auf dem Wege von Phaleron nach Athen; und da er die falsche Tradition vorfand, Mardonios hätte diesen Tempel in Brand gesteckt, so wußte er es sich nicht recht zu erklären, wie dies spätere Bild hineinkam. Für uns schließt es sich ohne weiteres der Reihe der alkamenischen Götterbilder der Unterstadt an. Aber auch ohne jedes literarische Zeugnis tritt das Kolossalbild der Hera Borghese, jetzt in der Glyptothek von Ny-Carlsberg, der Aphrodite von Fréjus geschwisterlich

an die Seite.[1] Eine stattliche Reihe von Kopien kündet auch hier ein berühmtes Meisterwerk; und tief eingreifend war der Einfluß, den diese Schöpfung auf das fernere Geschick des Heratypus ausgeübt hat. Ihre richtige Würdigung aber hat ein seltsamer Umstand lange verhindert. Ein rasch berühmt gewordenes Exemplar, die Hera Barberini des Vatikans, trug einen Kopf ungebrochen auf ihren Schultern, dessen strenge Schönheit keinerlei Verdacht erwecken konnte;[2] aber während die Behandlung der Gewandung bis in bezeichnende Einzelheiten hinein zum Vergleich dieser Hera mit dem Typus der Aphrodite von Fréjus herausforderte, war eine Ähnlichkeit in ihrem Kopftypus nur dann zu entdecken, wenn man sich dazu bemüßigt fühlte. Damit war es vorbei, als die Hera Jacobsen genauer bekannt wurde und an die Spitze des Replikenregisters trat. Auch ihr Kopf saß ungebrochen auf, aber er zeigte ganz andere Züge, und zwar völlig geschwisterliche zu denen der Aphrodite von Fréjus. Nun war das Rätsel gelöst. Der Verfertiger der Barberinischen Statue hatte durch Kontamination zweier berühmter Heratypen einen dritten geschaffen, der ihm zu einem völlig ungerechtfertigten posthumen Ruhm verhalf. Er nahm den Körper von der rechten Schwester des Originales der Aphrodite von Fréjus und den Kopf von einer anderen, in der wir wohl die des Polyklet erkennen dürfen. Das Jacobsensche Exemplar aber bietet uns eine treue und treffliche Kopie der gesuchten Hera des Alkamenes. Die einfache Gegenüberstellung genügt zu ihrer Anerkennung. Auch dieser Gestalt liegt das polykletische Rhythmusprinzip zugrunde. Dem rechten Bein, als Spielbein zurückgesetzt, entspricht die Bewegung des das erhobene Skeptron fassenden linken Armes, dem linken Standbein der gesenkte rechte Arm; aber auch hier hat das Prinzip die gleiche Umformung erfahren. Und wie der kolossale Maßstab dem königlichen Wesen dieser Göttin entspricht, so ist auch die spezifische Liebenswürdigkeit des Aphroditetypus in die hoheitsvolle Milde der Herrscherin transponiert. Das auch unserem Meister zugesprochene »pondus« fehlt hier nicht mehr, an phidiassche Großartigkeit gemahnt dieses Götterbild in seiner mächtigen Formengebung noch stark. Und doch, alle die Merkmale, die die Hera von dem Aphroditetypus scheiden, sie sind wie durch Differenzierung aus ihm gewonnen. Der Mantel, der dort emporgezogen wird, ruht hier auf der linken Schulter und ist um die Hüften geschlungen mit dem gleichen schurzartigen Überfall, dem wir in unmittelbarer Nähe des Phidias mehrfach begegnet sind. Nur erfüllt er hier eine neue Aufgabe. Sein großzügiges Faltenspiel hebt durch den

[1] »Praxiteles«, S. 62 ff. Zur Hera Borghese ist jetzt noch nachzutragen: Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg, Tf. 56—58, S. 90 ff.

[2] Helbig, Führer[2], I, Nr. 308. Brunn-Bruckmann, Tf. 492.

Gegensatz das feine Gefältel des sich dem Oberleib anschmiegenden durchscheinenden Untergewandes wirksam hervor, dessen Herabgleiten die mächtigeren Formen der Hera verhindern. So weit wie bei seinem Aphroditebild durfte der Künstler hier nicht gehen. Daß er aber auch wirklich so weit ging, als es die religiöse Vorstellung gestattete, beweist die Tatsache, daß die spätere Kunst, als sie die Linie, die er dort gezogen, längst überschritten hatte, sich doch genau an die von ihm für diese gezogene Grenze hielt und sich an dem Wagnis, die Formen der Hera soweit zu zeigen, als es hier geschah, genug sein ließ. In weit engeren Schranken hat sich nach einem alten Epigramm Polyklet gehalten, und das war Grund genug für jenen Kontaminator, sein Herabild so zusammenzusetzen, wie er es tat. Eine Umkehrung des Verfahrens hätte den hybriden Charakter bis zur Unerträglichkeit gesteigert. Aber noch deutlicher als sein Aphroditebild zeigt diese Heraschöpfung den neuen Kurs. Je mehr sie von phidiasscher Großzügigkeit zu wahren versteht, um so bestimmter tritt das neue künstlerische Ideal der weiblichen Formenschönheit dominierend hervor. Zum vollen Verständnis dieser Tatsache genügt die Erinnerung an die Helenaschöpfung des Zeuxis.

Diese neue Richtung tritt auch an der jüngsten der großen plastischen Schöpfungen der Akropolis, an dem Fries der Balustrade des Niketempels, schlagend zutage. Die chronologische Ansetzung dieses wundervollen Werkes ist allerdings derzeit kontrovers, doch gebührt hier der stilistischen Untersuchung ein gewichtiges Wort, und diese führt, wie wir ausführlich bereits an anderer Stelle dargelegt haben, noch in die nächste Nähe der beiden oben behandelten Frauengestalten. Nur wenige arg beschädigte Trümmer sind uns von diesem Werke erhalten, und doch genügen sie, um seine große künstlerische Bedeutung hervortreten zu lassen. Die vielgenannte »Sandalenbinderin« hat den Ruhm des Schöpfers des Frieses weit über den Kreis der zünftigen Gelehrsamkeit verbreitet. Aber auch im Altertum hat das Werk eingehendere Beachtung gefunden, als es das gewohnheitsmäßige Schweigen unserer literarischen Überlieferung voraussetzen läßt, und künstlerische Nach- und Umbildungen hervorgerufen, während, soweit wir bis jetzt wissen, an den Parthenon-, Erechtheion- und Phigaliaskulpturen diese Aufgabe modernen Fälscherhänden vorbehalten blieb. Gewiß war dabei die niedrige Aufstellung an so augenfälligem Punkte ein wesentlich förderndes Moment, aber ohne einen klangvollen Künstlernamen hätte auch dieses kaum gefruchtet, und nach einem solchen zu suchen hat der künstlerische Wert des Werkes auch der modernen Forschung Anreiz geboten. Seitdem wir wissen, daß diese Balustrade alle drei Außenseiten des Pyrgos umschloß und auf der Südseite nach innen zu einbog, demnach eine Gesamtlänge von 35 Metern bedeckte, für die wir nach den Maßen der einen

erhaltenen Platte 28 solcher berechnen können, ist die Wahl des plastischen Schmuckes nur noch bezeichnender geworden. Nicht eine große mythische Kampfszene, die den erforderlichen Reichtum an Personen und Motiven mühelos geboten hätte, und zu der der Raum förmlich einzuladen schien, wird hier geschildert, sondern Nike hat sich plötzlich vervielfacht, sie ist zu einer ganzen Schar von weiblichen Flügelgestalten geworden, die im Dienste der Göttin des Tempels und unter deren Vorsitz Opfer bringt und Trophäen errichtet. Sowohl in der Weise, wie die Wahl dieses Schmuckes dem Tempel, den er umschloß, angepaßt ward, als auch seiner inneren Art nach ist das Vorbild des Panathenäenzuges vom Parthenonfries maßgebend gewesen, anders als für die Jagdszene des lykischen Sarkophages und noch ganz anders als etwa für den Alexanderzug Thorwaldsens. Die Steigerung in das Gebiet des Idealen, die Transponierung in das Reich des Weiblichen, sie ergab sich durch diese Wahl von selbst, aber sie hört darum nicht auf, für den Geist des Meisters recht bezeichnend zu sein. Für die Vielzahl der Niken hat man sehr richtig auf den Thron der phidiasschen Zeusstatue zu Olympia hingewiesen mit den Reigentänzen der Nikepaare an jedem seiner Beine. Aber es war doch eine andere Aufgabe, einige fünfzig solcher Siegesgöttinnen im freien Raum genügend zu beschäftigen, und aus den erhaltenen Fragmenten spricht eine thematische Kraft der Variationsgabe und ein Reichtum der Motivierung, die einzig und allein an jenem Panathenäenzuge ihresgleichen haben. Die geistige Verwandtschaft dieser beiden großen Meisterwerke tritt deutlich genug hervor, um enge Beziehungen zwischen den Schöpfern beider anzunehmen. Läge uns dieser Fries in einer annähernd gleichen Vollständigkeit vor, so würde diese wohl faßbarerer Art sein, als sie uns in dem immerhin dankenswerten Wiederherstellungsversuche Ludwig Ottos erscheint. Doch auch die wenigen Proben genügen, um die anders geartete Persönlichkeit des jüngeren Meisters in helles Licht zu rücken. Am besten zeigt uns die Größe des Abstandes die schon im Altertum bewunderte Sandalenbinderin. Ihr männliches Gegenstück am Parthenonfries mag der Keim sein, aus dem diese Wunderblume erwuchs; die Transponierung des Motives in die neue Tonart gab ihm einen Reiz, vor dem die schlichte alte Fassung erbleicht. Sie und die fast gleich herrliche Nikegestalt, die ihren herabgeglittenen Mantel zwischen die Beine klemmt, um in der Beschäftigung, das Tropaion zu schmücken, nicht behindert zu sein, offenbaren am deutlichsten die überall hervortretende Freude des Meisters an der Schilderung des neuen Evangeliums der weiblichen Schönheit und die Kunst, durch das den Bewegungen des Körpers folgende und sich möglichst eng anschmiegende Gewand deren Eindruck zu verstärken. Wie völlig identisch diese Weise mit der des Meisters der Aphrodite der Gärten und der mit dieser untrennbar

verbundenen Hera ist, läßt sich leicht bis in die intimsten Einzelheiten verfolgen. Der Meistername Alkamenes ist für diese Balustrade schon von dem um ihre Herstellung so sehr verdienten Eugen Petersen in Vorschlag gebracht worden; bietet doch ein äußerliches Indizium hierfür seine Hekate auf dem Nikepyrgos. Wir aber wollen uns begnügen, der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck zu geben, daß die fortschreitende Erkenntnis seines künstlerischen Wesens die letzten Zweifel beseitigen werde, die jetzt noch die Autorschaft an diesem originalen Werke eines großen, die Erbschaft des Phidias mehrenden Künstlers umschweben.

Als festen monumentalen Grundstein für den weiteren Aufbau unseres Wissens über Alkamenes haben wir der wiedergewonnenen Aphrodite der Gärten einen ebenbürtigen Bruder in der Gestalt des Münchner »Öleingießers« hinzugefügt. Plinius berichtet von ihm, er habe neben seinen Marmorwerken auch ein ehernes Athletenbild geschaffen, »qui vocatur encrinomenos«. Die Versuche, aus diesem völlig sinnlosen Beinamen ein ehrenvolles Prädikat einer Statue herauszulesen, scheitern an den Gesetzen der griechischen Grammatik; eine einfache Änderung in enchriomenos gibt uns den alten Motivnamen zurück, dem wir bisher nur in seiner lateinischen Fassung begegnet sind.[1] Aber von den mannigfachen Trägern dieses Motivs, die uns die monumentale Überlieferung bietet, hat einzig die Münchner Statue mit den ihr folgenden Repliken, die sich bis in die kleinasiatische Terrakottenfabrikation, die zugleich auch die Aphrodite der Gärten in ihr Repertoire aufgenommen hat, erstrecken, als Vertreter des Enchriomenos des Alkamenes zu gelten. Aber der Ruhm des Schöpfers dieses feinen und künstlerisch so überaus fruchtbaren Palästritenmotives kann nun für unseren Meister nicht weiter in Anspruch genommen werden, seitdem der Salber Polyklets auf den Plan getreten ist.[2] Wir haben den starken Einfluß, den das Auftreten des Großmeisters der sikyonischen Schule in Athen auf den Jünger des Phidias ausgeübt hat, bereits genugsam feststellen können, hier aber tritt er uns in ganz neuer Weise und scheinbar verstärkt entgegen. Es ist nicht mehr das rhythmische Prinzip, sondern das ganze Motiv der Gestalt einfach herübergenommen. Gewiß nirgends mächtiger als auf dem eigensten Boden, dem der Athletenplastik, konnte sich dieser Einfluß geltend machen, und doch gerade in der Schöpfung dieses Enchriomenos tritt uns die Eigenart seines Meisters um so schärfer entgegen. Zunächst hat es den Anschein, als ob er hier das polykletische Ponderationssystem völlig aufgegeben und auf seine eigene Art die Rückkehr zur phidiasschen Tradition vollzogen hätte. Aber eines wird sofort klar: seine rhythmische

[1] Arch.-epigr. Mitt. XIV (1891) S. 6 ff. »Praxiteles« S. 50 ff.

[2] Vgl. oben Kapitel IV, S. 151 ff.

Empfindung, die bisher das polykletische Grundprinzip gemildert und erweitert hat, tritt jetzt ungehemmt in vollem Flusse hervor. Der Unterschied zwischen Stand- und Spielbein ist verschwunden. Beide treten fest auf, das ehemalige Spielbein wird vorgesetzt, und das Prinzip der »bewegten Ruhe« weicht hier dem der absoluten, um desto stärker im Oberleib der Gestalt wieder zu erscheinen. Dieser Wechsel entspricht der schärferen Ausarbeitung des überkommenen Motives, aber der polykletische Grundgedanke wirkt noch weiter. Dem in seiner Funktion geänderten Spielbein, das noch immer das bewegtere bleibt, schließt sich der gehobene Arm an, während der gesenkte auf der Seite des ursprünglichen Standbeines, das noch immer das Hauptgewicht des Körpers trägt, verbleibt. So sehr diese durchgeführte Verschiebung dem Motiv der Statue zugute kommt, ihr schönstes Ergebnis ist doch der ungehemmte Linienfluß, der sie umgibt. Der feine Strahl Öl, der von der erhobenen Rechten aus der Lekythos in die geöffnete Linke herabrieselt, materialisiert die Achse, um die sich die auf- und absteigenden Linien des Umrisses, die vor- und zurückgeneigten Massen des Körpers in labilem Gleichgewicht halten. Der vergleichende Rückblick auf das polykletische Vorbild offenbart allein schon alle die neuen Schönheiten, die unser Meister diesem Thema abzulocken verstand, und macht es begreiflich, daß jenes hinter dem Eindruck seiner Schöpfung so weit zurückgetreten ist.

Die Pliniusstelle bietet uns nur die Gewähr für den Meisternamen einer der mannigfachen Variationen dieses palästritischen Motivs, jene für den Typus des Münchner Enchriomenos haben wir nur in ihm selbst zu finden. Sein reiner Attizismus erfüllt die unerläßliche Vorbedingung, die Art des Verhältnisses zu Polyklet bringt in die zeitliche Frage genügend Licht. Was wir des weiteren noch verlangen müssen, ist der Nachweis des gleichen Urhebers dieser Athletenstatue mit jener Aphroditeschöpfung, deren Zuteilung auf ähnlicher Grundlage ruht. Volle Sicherheit kann die eine wie die andere nicht beanspruchen, aber es ist klar, daß die hohe Wahrscheinlichkeit, die für jede spricht, eine sehr wesentliche Steigerung findet, wenn sich beide Zuteilungen als gut vereinbar erweisen. Es ist an anderer Stelle die außerordentlich große stilistische Übereinstimmung des Enchriomenos und der Aphrodite bis ins einzelne dargelegt worden, und wir dürfen uns eine Wiederholung ersparen. Indessen hat sie derzeit eine Veränderung ihres Wertes erfahren. Die Feststellung dieser Übereinstimmung kommt nurmehr der Aphrodite zugute, denn für den Münchener Athleten hat sich ein Zeuge gefunden, der seine Zuteilung authentifiziert hat. Die Pergamener Herme war kaum bekannt gemacht, als ihre frappante stilistische Übereinstimmung mit dem Kopfe des Münchner »Salbers« sofort erkannt wurde. Die physiognomische Ähnlichkeit tritt trotz der in der Bart- und Haar-

anlage gebotenen Differenz vor allem in der Behandlung der Stirn und des Mundes, aber nicht da allein, mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit hervor.

Wir haben noch einer glänzenden stilistischen Erörterung zu gedenken, die Kekule dem Kopftypus des Münchner Athleten gewidmet hat, dessen Zuteilung er freilich auf Wegen suchte, denen wir nicht folgen können.[1] Aber der von ihm durchgeführte Vergleich mit dem Kopfe des praxitelischen Hermes hat doch den innigen organischen Zusammenhang beider klargelegt, und es bleibt nur noch die Bemerkung hinzuzufügen, daß auch eine lebhafte Einwirkung dieses Werkes selbst auf eine praxitelische Jugendschöpfung, den einschenkenden Satyr, ebenso deutlich zutage tritt. Nun haben wir auch an der Aphrodite der Gärten ein gleiches gesehen. Sowohl die polykletische Vorbedingung als die praxitelische Nachwirkung eint beide Geschwister.

Dem Münchener Enchriomenostypus reiht sich von allen uns erhaltenen bekannten Athletenbildern keines näher an als ein bisher nur durch eine Kleinbronze, die sich jetzt im Bostoner Museum befindet, vertretenes Siegerbild. Wir haben diesem zierlichen Werke früher eine eingehende Betrachtung gewidmet[2] und auseinandergesetzt, daß diese Gestalt in dem ganz singulären Standmotiv wie in ihrem Aufbau auf das engste mit dem Enchriomenos übereinstimmt. Für die Aktion hatten wir die Deutung vorgeschlagen, daß die gehobene Linke mit dem Faustriemen umwickelt war, den die rechte festzog, um die Ähnlichkeit dieses künstlerischen Motivs mit dem des Enchriomenos zu betonen. »Das Wiedererscheinen der materiellen Linie, die sich diesmal in horizontaler Richtung dem Rhythmus der Umrisse verbindend anfügt, läßt notwendig an den gleichen Meister denken«. Eine jetzt durch die Abbildung bekannt gemachte Bronze des Akropolismuseums, die auf das gleiche Original zurückgeht, bringt zunächst ein wesentlich verstärkendes Moment für unsere Zuteilung.[3] Aber der Vergleich dieser beiden Figuren ergibt doch auch die wichtige Erkenntnis, daß die Bostoner das originale Motiv im Geschmack einer späteren Zeit umgebildet hat, da die in ihr vorausgesetzte Analogie mit dem Typus der Münchener Statue voll und rein erst in der Akropolisbronze zutage tritt. Es ist kein wesentlicher Unterschied, daß Stand- und Spielbeinseite hier vertauscht erscheinen und die Kopfneigung diese Wandlung selbsttätig mitmacht, wohl aber, daß die gehobene Linke dem vorgesetzten »Spielbein«, die gesenkte Rechte

[1] Über den Kopf des praxitelischen Hermes (Stuttgart 1881).

[2] »Praxiteles« S. 52 Fig. 2.

[3] de Ridder, Cat. des Bronzes tr. s. l'Acropole, Nr. 746 Tf. 1. 3. Von Furtwängler, Meisterw. S. 448, erwähnt und falsch bezogen. Die auch hier abgebrochene, allein fehlende Hand verstärkt das aus dem gleichen Indizium an der Bostoner Figur erschlossene Argument.

dem geradegestreckten Standbein entspricht. Damit ist die ursprüngliche einfachere Form des Rhythmus wiedergewonnen, genau so wie sie in dem Marmorbilde auftritt, während der Chiasmus der Bostoner Figur eine ähnliche Umbildung zeigt, wie sie uns anläßlich der Behandlung polykletischer Siegerbilder bereits entgegengetreten ist. Damit aber wird unsre Zuteilung wesentlich gefestigt und wir meinen auch in dem leider arg korrodierten Antlitz der Akropolisfigur die gleichen Züge erkennen zu können, die uns die Münchener Statue zeigt, während die Bostoner auch hier ihre eigenen Wege geht. Wir dürfen auch bei dieser Schöpfung Zweifel hegen, ob das schöne echt palästritische Motiv von ihrem Meister in die Athletenplastik eingeführt ward. Wenigstens haben wir versucht, es für den Westmacottschen Epheben und damit für Polyklet in Anspruch zu nehmen. Damit würde die Parallele mit dem Enchriomenosmotiv eine genaue sein, aber wie dem auch sei, in der künstlerischen Verwertung desselben werden wir den Preis jedenfalls unserm Meister zusprechen dürfen.

Das Doppelpaar Aphrodite-Hera und diese Athletenstatuen, die ein so festes und nun von Hermes Propylaios noch enger geknüpftes stilistisches Band umschlingt, bildet die sichere Grundlage für die Erkenntnis einer großen künstlerischen Eigenart, die schon jetzt zu monographischer Behandlung heranreift. Ihre Aufgabe wird es sein, auf Grund des bisher Gewonnenen, weitere Eroberungen in unserer monumentalen Überlieferung zu vollziehen, die wohl noch von manchem berühmten Götterbild des Alkamenes Nachbildungen enthalten mag. Freilich auch bisher hat es an Versuchen hierzu nicht gefehlt, wohl aber an der Erkenntnis des monumentalen Maßstabes für ihre Erprobung. Nur eines mit besonderen Ansprüchen an wissenschaftliche Exaktheit hervorgetretenen haben wir hier noch kurz zu erwähnen. Es ist so gut wie erwiesen, daß neben und mit dem Hephaistos des Alkamenes eine Athenastatue aufgestellt war, deren Schilde eine Blume aus Zinn als Stütze diente. Die Nachbildung solcher Schildstützen ist an unseren Athenastatuen so selten nicht, daß dieses Kriterium eine stilistische Prüfung entbehrlich machen würde, und der glückliche Entdecker dieser Zinnblume scheitert mit dem Versuche des Nachweises einer Athena des Alkamenes daran, daß seine Kandidatin die Prüfung nicht besteht.[1]

Die führende Stellung, die Alkamenes wohl bald nach Phidias' Abgang von Athen zugefallen ist, hat ihn genötigt, in den Kämpfen des damaligen Kunstlebens mitzutun, und seine ganze künstlerische Art wird ohne den

[1] Reisch, »Athena Hephaistia«. Jahreshefte, I (1898) S. 55 ff. Tf. 3. Sauer, Das sog. Theseion, S. 239 ff. Percy Gardener, Journ. of hell. stud. XIX (1899) S. 1 ff. Tf. 1. Amelung, Vatikan, Chiaramonti Nr. 63 Tf. 37. Helbig, Führer[2], I, Nr. 63.

Hintergrund jener Kämpfe kaum verständlich. Er ist der eigentliche Bannerträger der Tradition gewesen, wie es sich für Phidias' bedeutendsten Schüler ziemte, und seine Anlehnung an Polyklet wird auch aus diesem Grunde noch begreiflicher. Aber seine große künstlerische Selbständigkeit hat dieser so wenig zu schädigen vermocht wie sein Lehrer, und sie hat es ihm gestattet, auch die Gegenbewegung auf sich einwirken zu lassen, ohne von ihr mitgerissen zu werden. Aber der Einfluß, den der geniale Zeuxis ausgeströmt hat, ward doch auch für ihn richtunggebend. Seine Bedeutung ruht nicht zum geringsten darin, daß er doch mehr ist als ein Produkt der größten Meister seiner Zeit. In diesem Punkte offenbart sich sein echtbürtiges Athenertum, dessen beispiellose Assimilierungskraft allüberall entgegentritt. Ein starkes aber rein plastisches Schönheitsgefühl beherrscht sein ganzes Schaffen. Es hat ihm verwehrt, die volle Hoheit phidiasscher Kunst zu erstreben oder gar überbieten zu wollen, und ihn einer neuen Auffassung zugeleitet, mit der er der künftigen Entwicklung die Wege geebnet hat. Es sind vor allen zwei künstlerische Großtaten, mit denen er eine weitreichende Wirkung erzielt hat: die Behandlung des weiblichen Gewandes, dem nun die Aufgabe zufiel, die Schönheit des Leibes nicht mehr zu verhüllen, sondern möglichst verstärkt zur Geltung zu bringen, und seine Erfassung des formalen Motivs in seiner feinsten und reinsten künstlerischen Funktion. Er hat ihm alle demonstrativen und bedeutungsvollen Elemente abgestreift, wie seine motorisch-myronische Kraft gebrochen. Aber so schlicht und leicht es nun wird, der Rhythmus der Linienführung, der Aufbau der Gestalt leitet sich von ihm ab. Und gerade dadurch, daß er nicht völlig nach Epigonenart in der Weise seines großen Lehrers aufging, sondern alle wirksamen künstlerischen Elemente seiner Zeit in sich aufnahm und mit einer starken Individualität überwand, hat er im Geiste dieser geschaffen, und so ward der Schüler des Phidias zum Vorläufer des Praxiteles.

Weit weniger als von Alkamenes wissen wir von seinem Rivalen, dem Liebling des Phidias, Agorakritos von Paros. Daß er stärker in den Schatten seines Lehrers zurücktrat, dafür scheint die Überlieferung zu sprechen[1] und es ist nicht unwahrscheinlich, daß gerade diese Tatsache zum Ausgangspunkt der an sich fragwürdigen Liebeslegende geworden ist. So hat sich denn an seinem Hauptwerk, der Nemesisstatue in Rhamnus, trotz der deutlich lesbaren Künstlerinschrift, die seine Urheberschaft bezeugte, die Tradition gebildet, es wäre von Phidias geschaffen und dessen Werken ebenbürtig, der Meister habe dieses Werk seinem Liebling geschenkt, der es dann nur mit seinem Namen versehen hätte. Plinius weiß

[1] Overbeck, Schriftqu. Nr. 829—843.

wohl den rechten Meisternamen, den die Konkurrenzlegende bewahrt hat, aber er berichtet doch gleich von mehreren Werken, die Phidias auf ähnliche Weise seinem Liebsten zum Geschenk gemacht habe, und wenn Varro die Nemesis von Rhamnus als das herrlichste aller plastischen Meisterwerke erklärt hat, so hat er das gewiß nur im guten Glauben an Phidias' Urheberschaft und an die Stärke seiner Liebe getan. Auch Pausanias hat es bei der Beschreibung dieses Götterbildes, trotzdem er so manche unnütze Gelehrsamkeit davor auskramt, nicht für nötig gehalten, des Täfelchens mit der Künstlerinschrift zu gedenken, das an dem Apfelzweige in seiner Linken angebracht war; offenbar war er der allgemeinen Meinung, dieses habe nichts zu bedeuten, da auch ihm die Nemesis schlechtweg als phidiasisch galt. Freilich gab es auch schon im Altertum kritische Köpfe, die ein urkundliches Zeugnis höher stellten als romantische Erzählungen,[1] aber seltsamerweise fehlt es doch in der modernen Literatur nicht an Versuchen, Inschrift und Tradition in Einklang zu bringen, obgleich ihr Gegensatz ein unversöhnlicher bleibt. In der Tradition dürfen wir eben nichts weiter sehen, als ein Einbekenntnis des antiken Stilgefühles. Dieses war der Schwierigkeit, zwischen des Phidias und Agorakritos Manier zu scheiden, nicht gewachsen. Aber es wäre doch ein gewagter Schluß, von dem uns moderne Zuteilungen abhalten können, deshalb anzunehmen, ihre Werke wären wirklich gleichartig gewesen, und unser, wenn auch der Sichtung und Mehrung dringend bedürftiges, monumentales Material für Agorakritos scheint ihm direkt zu widersprechen.

Pausanias beschreibt das aus dem Block parischen Marmors, dessen legendarischer Herkunft wir bereits gedacht haben, gefertigte Bild ziemlich kurz. Er erwähnt den Schmuck der Krone, den Hirsche und kleine Nikebilder zierten, und daß die Linke den Apfelzweig hielt und die Rechte eine Schale, an der eine Aithiopendarstellung angebracht war. Seinen Kolossalmaßstab von zehn Ellen erfahren wir aus anderer Quelle. Ausführlich verbreitet er sich aber über das Relief der Basis. Es stellte Helena dar, wie sie von Leda, die nach tieferer mythischer Anschauung nur ihre Pflegemutter war, der Nemesis als ihrer rechten Mutter zugeführt wurde. Als Zuschauer dieser Szene waren Tyndareos und seine Söhne und ein Hippeus neben seinem Rosse anwesend, sodann Agamemnon, Menelaos und Pyrrhos als Schwiegersohn der Helena, und zum Schluß Epochos mit einem namenlosen Genossen, die uns Pausanias beide als die Brüder der Oinoe, von der dieser Demos seinen Namen hatte, bezeichnet. Ob diese Figuren Beischriften hatten, erfahren wir nicht, aber die Erwähnung des Mannes »namens Hippeus«, wie des »namenlosen«, läßt doch darauf schließen, und

[1] Wilamowitz, Antigonos v. Karystos, S. 10 ff.

das Mittelbild der ganzen Komposition gewinnt Farbe, sobald wir uns an eine der charakteristischsten Schöpfungen dieser Zeit erinnern, an das attische »Dreifigurenrelief«. Als spezifisch phidiasisch erscheint hier der Reichtum des Schmuckes, vor allem des Stephanos der Göttin, der mit dem Helmschmuck der Parthenos wetteifert, aber auch der der Schale wie der Basis, der der antiken Gelehrsamkeit willkommenen Anlaß bot, die σοφία ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων des Meisters in das hellste Licht zu stellen. Die Nemesis des Agorakritos ist nicht ganz spurlos wie alle die großen Götterbilder dieser Zeit zugrunde gegangen. In den Ruinen ihres Tempels hat sich noch ein Stück ihres Kopfes gefunden, das schon im Jahre 1820 in das British Museum gelangt ist, das dem überlieferten Maßstab annähernd entspricht und die Einsatzlöcher für den Stephanos aufweist.[1] Auch damals waren am gleichen Orte noch Fragmente von Relieffiguren vorhanden, die bereits Leake als von der Komposition an der Basis herstammend erkannte. Leider sind diese spurlos verschwunden, doch haben die im Jahre 1890 von der griechischen archäologischen Gesellschaft unter Staïs' Leitung veranstalteten Ausgrabungen eine ganze Reihe neuer zutage gefördert, die Pallat einer eingehenden Untersuchung unterzog, der es zugleich unternahm, ein ungefähres Bild der Darstellung zu entwerfen.[2] Von diesen Funden haben die Versuche, von der künstlerischen Art des Agorakritos eine feste Vorstellung zu gewinnen, ihren Ausgangspunkt genommen, und so unscheinbar diese Reste auch sind, ihre Sprache ist doch eine vernehmliche. Eine Replik der Nemesis haben Flasch und Furtwängler in der Kolossalstatue der »Ceres« in der Rotunde des Vatikans erkennen wollen, deren Kopf allerdings mit dem entsprechenden Fragment des Originals eine starke Verwandtschaft aufweist,[3] und daß dieses Werk in die nächste Nähe des Phidias gehört, hat schon Puchstein vorher bemerkt. Wenn indes jene Zuteilung problematisch bleibt, so kann doch dies Götterbild als monumentaler Zeuge für die Art des Agorakritos herangezogen werden. Die imposante Würde dieser Gestalt wurde durch einen Kopfschmuck, dessen Einsatzspuren noch vorhanden sind, gesteigert. Die gerade Haltung, der feste Stand, die großzügige Formengebung, die breite Drapierung und die Strenge der Faltenbehandlung, alles das scheidet die Art ihres Meisters gründlich von der, die uns an dem Werke des Alkamenes entgegentrat. Hier ist das Pondus der phidiasschen Gestalten in

[1] Ath. Mitt. XV (1890) S. 64 (Roßbach), vgl. Sauer, Festschrift für Overbeck, zu Tf. 3 S. 78.

[2] Kavvadias, Nr. 203—214. Ephemeris arch. 1891, Tf. 8 u. 9 Sp. 63 f. (Staïs). Pallat, Jahrb. IX (1894) Tf. 1—7 S. 1 ff.

[3] Helbig, Führer², I, 304. Brunn-Bruckmann, Tf. 172. Flasch zu Einzelvkf. 836/7. Furtwängler, Meisterw. S. 119, u. Statuenkopien S. 56. Puchstein, Jahrb. V (1892) S. 92.

seiner vollen Schwere vorhanden. Der enge Anschluß an die Giebelgruppen des Parthenon läßt sich hier kaum verkennen. Aber trotz der Steigerung aller phidiasschen Elemente tritt auch hier der polykletische Einfluß deutlich hervor. Das Standmotiv und die sich nach ihm regelnde Hebung und Senkung der Arme ist gleich, aber die Art seiner Anwendung der bei Alkamenes beobachteten genau entgegengesetzt. Das Prinzip der bewegten Ruhe bietet doch einen gewissen Spielraum; Alkamenes hat darin mehr das Element der Bewegung betont, hier sehen wir das der Ruhe strenger gewahrt, und zwar durch das einfache Mittel der geraden Kopfhaltung. In dieser Gestalt können wir die Äußerung einer starken Individualität kaum verspüren, wohl aber den engsten Anschluß an eine starke Tradition. Wir begreifen vor ihr die Ratlosigkeit der antiken Kunstkenner, die zwischen Phidias und Agorakritos nicht zu unterscheiden vermochten. Die etwas pastoser aufgetragene Manier, die uns sofort den Schüler verrät, scheint für jene den Eindruck der Echtheit verstärkt zu haben. Die schlichtere Großartigkeit phidiasscher Gestalten konnte wirklich dazu führen, solchen den Vorzug zu geben und sie als die besten des großen Meisters in Anspruch zu nehmen.

Wenn wir nun auf Grund der bereits erwähnten Übereinstimmung die »Ceres« des Vatikans mit Flasch und Furtwängler für Agorakritos, wenn auch nicht gerade für dessen Nemesis, in Anspruch nehmen, so können wir doch nicht die Zuversicht teilen, mit welcher der letztere die unter dem Namen der barberinischen Muse bekannte Apollokolossalstatue derselben unmittelbar angereiht hat; der unverkennbaren Übereinstimmung der Gesamtanlage widerspricht hier der spätere Kopftypus.[1] Näher mag ein drittes Kolossalbild, eine Athenastatue in der Halle des kapitolinischen Museums, diesem Typus stehen.[2] Auch hier ist das Fortwirken der phidiasschen Tradition lebendig und die Strenge der Auffassung reiht sie der vatikanischen Figur ebenbürtig an. Mit dieser Zuteilung erscheint jedoch eine andre unvereinbar, die Furtwängler aufgestellt hat, ohne bisher entschiedenen Widerspruch zu finden. Ist doch vielmehr der Versuch gewagt worden, gerade auf Grund dieser Zuteilung die Agorakritosforschung neue Wege zu führen. Im Palazzo Valentini in Rom befindet sich die Statue einer bekleideten Aphrodite, von der bisher drei weitere Wiederholungen bekannt sind, deren beste aus dem Palazzo Lazzeroni im »Einzelverkauf« abgebildet vorliegt.[3] In diesem künstlerisch gewiß bedeutsamen

[1] Furtwängler, Glyptothek, Nr. 211. (Hundert Tafeln, 32.) Brunn-Bruckmann, Tf. 465. Der Kopf allein: Einzelvkf. 836/7 (Flasch).

[2] Furtwängler, Meisterw. S. 119.

[3] Furtwängler, Meisterw. S. 652 Fig. 129 u. S. 653 Fig. 130. Amelung, Einzelvkf. Nr. 1169.

Werk steckt viel Phidiassche Tradition. Die Anlehnung an den von ihm geschaffenen Typus der Aphrodite Urania tritt bedeutsam genug hervor; das mit großem Raffinement gearbeitete durchscheinende Untergewand, das sich den starken Formen des Leibes so eng anschmiegt, um sie zu verraten, erinnert lebhaft an die Aphrodite der Gärten und die Hera Jacobsen, selbstverständlich ohne daß wir darum an eine Autorschaft des Alkamenes denken könnten, was der Charakter des Werkes verbietet. Die Zuteilung an Agorakritos ist auf Grund der Ähnlichkeit mit einem der Fragmente der Basisfiguren von Rhamnus, das ein Stück eines gleichfalls durchscheinenden Gewandes bietet, erfolgt. Damit würde sich freilich die Anschauung Furtwänglers rechtfertigen, die Werke des Agorakritos müßten denen des Alkamenes sehr verwandt gewesen sein. Wäre dies wirklich der Fall, dann bliebe nichts übrig, als vor allem für die »Ceres« des Vatikans und ihre Stilverwandten auf den gleichen Künstlernamen zu verzichten. Denn es ist doch barer Widersinn, Werke die sich diametral widersprechen, einem Meister unterschieben zu wollen. Sahen die Arbeiten des Agorakritos denen des Alkamenes wirklich ähnlich, wie konnten sie dann gerade mit denen des Phidias verwechselt werden? Wir kommen aus diesem Dilemma nur durch die genaue Prüfung des hierher bezogenen Fragmentes von Rhamnus heraus. Es ist das Fragment einer weiblichen Gestalt, das Pallat mit vollem Recht der Hauptfigur der Komposition zugeteilt hat, und es zeigt in der Tat eine starke Übereinstimmung der Behandlung des Untergewandes mit jener von der Aphrodite der Gärten und von den Niken der Balustrade her bekannten Art. Es tritt hier noch etwas schüchterner auf, noch mehr an den Parthenonstil anklingend, aber doch ganz bestimmt. Die Lösung ergibt sich aber aus der Zuteilung. Es gehört zur Helena und in diesem speziellen Falle konnte ein Künstler dieser Zeit nicht weniger tun, als Agorakritos hier getan hat. Ein Schluß aber von dieser Helena auf das übrige Schaffen des Künstlers verbietet sich von selbst. Die Aphrodite Valentini ist die Weiterbildung eines Phidiasschen Typus im Sinne der von Alkamenes eingeleiteten neuen Richtung. Sie verliert alles Befremdliche, wenn wir sie an die Seite jener verschollenen Aphrodite stellen, die Kekule auf Seite 12 seiner Abhandlung nach einer Zeichnung abgebildet und zum Vergleich mit der Berliner Erwerbung herangezogen hat. Damit aber gewinnen wir für die Erkenntnis der beiden rivalisierenden Phidiasschüler ein ganz anderes Ergebnis, das durch die Übereinstimmung mit dem aus dem Urteil der Antike erschlossenen eine Gewähr bietet. Sie scheiden sich sehr bestimmt in ihrer ganzen künstlerischen Art. Der Parier geht förmlich bis zur Preisgabe seiner Individualität in den Ideen seines Meisters auf. Der neuen Strömung, die die Kunst dieser Zeit so mächtig durchzieht, bringt er kein Verständnis entgegen. Der Kompromiß mit

polykletischen Forderungen, so ziemlich die einzige Abweichung von der strengen Regel, die er sich gestattet hat, scheint nach deren durchgehenden Erfolgen, wie sie uns die plastischen attischen Werke dieser Epoche zeigen, in der Luft gelegen zu haben, und auch hierin zeigt er seine konservative Natur. Unter den Vorkämpfern der Tradition steht er auf der äußersten Rechten, und wäre es nach ihm gegangen, dann würde es wohl auch der attischen Plastik ähnlich ergangen sein, wie es der sikyonischen erging, auf der der Druck polykletischen Schwergewichtes bis zu Lysippos gelastet hat. Daß es anders kam, war das Werk seines freieren, größeren und echt attischen Genossen.

Es ist wohl nur ein kleiner Ausschnitt aus der gewiß langen Liste tüchtiger Künstlernamen aus dem damaligen Athen, der uns literarisch erhalten ist. Wir haben bereits so manchen derselben gelegentlich genannt, doch wird es uns wohl dauernd versagt sein, einen tieferen Einblick in das Treiben des »attischen Ergasterions« zu tun. Und doch müssen wir voraussetzen, daß dort trotz des herrschenden Einflusses des Phidias auch ältere Traditionen, wie die von Kalamis und Myron ausgehenden, irgend eine Art von Fortleben fanden. So werden wir in Lykiskos, dem Schöpfer einer wegen ihres drastischen Realismus in römischer Zeit viel gefeierten Knabenstatue, wohl einen Sohn des Lykios und Enkel Myrons vermuten dürfen, in dem der revolutionäre Geist seines großen Ahnherrn wieder auflebte.[1] Wohl können wir uns den Motivnamen »Langon« dieses Werkes nicht recht erklären, aber sein Meister gehört doch an die Spitze der realistischen Strömung, in die nächste Nähe zum Größten derselben, zu Demetrios von Alopeke.

Dagegen wird ein andrer Meister mit Kalamis in einem Atem genannt, der nach zuverlässigen Anzeichen in diese Zeit gesetzt werden muß: Kallimachos, der Erfinder des korinthischen Kapitäls und des laufenden Marmorbohrers. Die antike Überlieferung hat ihm mehr Beachtung zuteil werden lassen, als es sonst bei Meistern zweiten Ranges ihre Art ist,[2] dennoch will uns eine gesicherte und anschauliche Vorstellung seiner Kunst nicht gelingen. Plinius, Pausanias und Vitruv erwähnen seines Beinamens Katatexitechnos, der ihm »von den Athenern« als Anerkennung seiner für

[1] Dieser Künstlername steht nicht im Text des Plinius (34. 79) und folglich auch nicht in den plinianischen Chrestomathien und Schriftquellen, sondern ist in den kritischen Apparat hinabgesunken. Nun bieten ihn aber alle Handschriften, und nur der Bambergensis hat die falsche, in den Text gestellte Lesung. Wie unkritisch eine solche Textkritik ist, habe ich schon Arch.-epigr. Mitt. III (1883) S. 73 auseinandergesetzt. Der sachliche Unsinn, den puer subdolae ac fucatae vernilitatis in den Katalog der Werke des Leochares auf Grund solcher Autorität zu versetzen, tritt derzeit noch greller hervor. Die Martialstelle IX. 50. 5, die dieses Werk rühmt, bei Overbeck 1311.

[2] Overbeck, Schriftqu. 893–896.

raffiniert geltenden Feinheit der Marmorbehandlung erteilt ward. Plinius macht daraus einen Tadel und exemplifiziert an ihm, daß allzuviel Sorgfalt Schaden bringt. Wir erfahren nur von zwei plastischen Werken des Meisters. Das Sitzbild der »bräutlichen Hera« im Heraion zu Platää läßt sich nach dem Tempelbild des älteren Praxiteles daselbst um 420 datieren; die »lakonischen Tänzerinnen« des Plinius sind noch immer ein ungelöstes Rätsel. Aber das Schwergewicht seiner Tätigkeit lag kaum auf diesem Gebiete, und wenn wir auch von dem Architekten Kallimachos nichts weiter hören, so läßt doch der von Pausanias im Erechtheion erwähnte goldene Leuchter mit dem »ewigen Licht«, der so ziemlich in die gleiche Zeit gehören muß, auf eine ausgebreitete tektonische Tätigkeit schließen. Den Rauchfänger dieser Lampe bildete ein eherner Palmbaum, den wir uns kaum als nachträglich hinzugefügt denken können. Da liegt denn die Vermutung nahe, auch jener Lampenständer möchte wohl, wie so viele andere uns erhaltene, in stilisierter Pflanzenform gebildet gewesen sein. Dafür bietet sich kein näher liegendes Vorbild, als der Akanthosschaft, nicht allein seiner künstlerischen Eignung wegen, sondern weil die Legende von der Erfindung des korinthischen Kapitells unseren Meister mit dieser Pflanze in eine Verbindung bringt, die besonders erklärlich wird, wenn ihr Wahrzeichen im Erechtheion stand. Die rührende Geschichte, die Vitruv (IV. 1. 9.) erzählt, daß Kallimachos bei einem Spaziergang in der Gräberstraße von Korinth auf der Stele einer Jungfrau, zu der die treue Amme die Spielsachen der Verstorbenen in wohlverschlossenem Korb hingestellt hatte, die neue Kunstform förmlich wild aufgeschossen aufgefunden habe, klingt zwar recht albern, aber ihre Tendenz, diese aus der Naturnachahmung zu erklären, verdient trotzdem ernst genommen zu werden. Das plötzlich auftauchende Akanthusornament, das mit elementarer Gewalt die alte Lotos- und Palmettendekoration aus allen Positionen verdrängt, ist auf tektonischem Gebiete das Siegeszeichen jener realistischen Strömung, deren Vordringen auf den übrigen Gebieten der bildenden Kunst wir bereits kennen gelernt haben. Das korinthische Kapitell war die weitest reichende ihrer tektonischen Schöpfungen, und daß sie es gleich im ersten Anlauf geschaffen hat, ist kaum zu bezweifeln, da zu dem allerdings verschollenen Kapitell von Phigalia nun auch das von der wieder entdeckten Tholos zu Delphi hinzutritt, die dieser Zeit angehört; damit entfallen wohl die vorgebrachten Bedenken gegen die Autorschaft des Kallimachos, insofern man hier überhaupt von einer solchen reden kann. Aber wenn wir auch derzeit eine eingehende Kenntnis des Frühstadiums dieses Kapitells noch nicht besitzen, so läßt sich doch erkennen, daß sich gerade in dieser ihrer Hauptschöpfung zugleich das Schicksal der Richtung spiegelt. Sie hat nicht ein schlechthin Neues geschaffen, das sich an die Stelle des Alten

setzen konnte, dessen Widerstandskraft auf dem Gebiet der Architektur noch eine weit höhere war als auf dem der übrigen bildenden Künste, sondern sie hat, indem sie sich an die traditionelle Weise anschloß, diese reformiert und neu belebt. Wie die großen attischen Architekten des perikleischen Zeitalters die Vereinigung der dorischen und ionischen Ordnung zu ihrem künstlerischen Programm gemacht haben, so scheint sich nun die neueste den beiden älteren als dritte im Bunde zuzugesellen. Von großen Bauten korinthischer Ordnung hören wir aus dieser Zeit nichts und keine monumentalen Spuren lassen sie uns annehmen. Doch schon der der nächsten Folgezeit angehörende Prachtbau der Athena Alea in Tegea vereinigt alle drei Säulenordnungen zu harmonischer Wirkung und hat mit dieser Erweiterung des Programms von Mnesikles und Iktinos den Weg vorgezeichnet, den die spätere Baukunst gewandelt und der durch Vermittelung der römischen noch derzeit gangbar geblieben ist. Dort folgten die drei Ordnungen noch hintereinander und die ionische scheint, wie an den Propyläen und in Phigalia, im Innern gestanden zu haben,[1] während die korinthischen den Pronaos und wohl auch das Postikum schmückten, und das Pteron selbst dorischer Ordnung war. Es gehörten andersgeartete und größere Bauaufgaben dazu, wie sie erst die alexandrinische Zeit gestellt hat, um jenes Nacheinander in ein Übereinander zu verwandeln, so daß ihr Wechsel dem der Jahreszeiten, wie er sich vom Fuß bis zum Gipfel des Hochgebirges zeigt, gleicht. Vitruv bemerkt noch ausdrücklich, was wir selbst den Bauten entnehmen können, daß die korinthischen Säulen außer dem Kapitell alle Maßverhältnisse mit den ionischen teilen, aber kein eigenes Gebälke tragen, sondern das dorische Triglyphon wie den ionischen Fries. Der engere Anschluß an die ionische Weise ergab sich von selbst. Der dorische Stil hatte in dieser Zeit zugleich mit seinen glanzvollsten Schöpfungen seine Entwicklungsfähigkeit eingebüßt, da es ihm nicht gelang, eine endgültige Lösung des Konfliktes zu finden, in den er sich durch sein System der Anordnung der Eckdreischlitze gebracht hatte.[2] Dagegen hatte der ionische in Athen vor allem durch Mnesikles' geniale Schöpfung im Innern seiner Propyläen eine neue und eigenartige Blüte getrieben. Aber das ionische Kapitell war streng frontal gerichtet, und der vereinzelte Versuch, der uns in Phigalia noch erhalten ist, diese Schwierigkeit zn lösen, bezeugt nur, daß sie empfunden wurde. Das neue Kapitell bietet von allen vier Seiten dasselbe Bild; dieser Vorzug scheint schon in seiner Frühzeit genutzt worden zu sein, wenn auch mit einer auffälligen Zurückstellung. Es sind sämtlich Rundbauten, an denen es in dieser Zeit selbständig auftritt, aber die delphische wie die epidaurische

[1] Dörpfeld, Ath. Mitt. VIII (1888) S. 282 f.

[2] Puchstein-Koldewey, Die sizilischen Tempel, S. 197ff.

Tholos und das Philippeion zu Olympia zeigen nur im Innern die korinthische Ordnung; das Lysikratesmonument gehört doch zu jenen Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Ihre ornamentale Wertung überwiegt noch lange die tektonische.

Das vegetabilische Leben, das mit dem Akanthos in das Kapitell eindringt, äußert bald seine Triebkraft in immer neuen Gestaltungen und führt schließlich, seine volle uneingeschränkte Verwendung erzwingend, zum Sieg über die beiden älteren Ordnungen. Immerhin aber bleibt es doch eine sekundäre Schöpfung. Die erste entscheidende Tat aber war die ornamentale Verwendung des Akanthos und am frühesten zeigt sie sich dort, wo sie von der Künstlerlegende angesetzt wird, als Palmettenkrönung der Grabstele. In ganz naturalistischer Form, die geradezu an einem Kunstprodukt hat zweifeln lassen, zeigt ihn eine reiche Zahl Bilder auf weißgrundigen attischen Grablekythen, gelegentlich auch am Fuß der Stele, wie in ihrer Mitte wuchernd. Sie weisen auf die Mitte des fünften Jahrhunderts hin und zeigen, wie früh die Erkenntnis von der künstlerischen Verwendbarkeit dieser Pflanze erwacht ist. Auf den plastischen Grabstelen selbst aber erscheint sie zunächst in so strenger Stilisierung und in so engem Anschluß an die traditionelle tektonische Form der Palmette, daß die Behauptung gerechtfertigt erschien, das Akanthosornament sei »ursprünglich nichts anderes als eine ins plastische Rundwerk übertragene Palmette« (Riegl). In eingehender Untersuchung hat Meurer[1] die Abhängigkeit der ornamentalen Akanthosformen von den Bildungselementen der Pflanze nachgewiesen und im Stützblatt »den Stammvater des Akanthosornamentes« klargelegt, dessen Rankenspiralen den Doldenstengeln entnommen sind. Seine Ausbildung ist eine der folgenreichsten und größten Kunsttaten dieser großen Zeit, deren Strömungen es im kleinen aber mit wunderbarer Schärfe spiegelt. Ihren Drang zum Realismus spricht nichts so scharf aus, wie die Aufnahme dieser heimischen Naturformen in ihr altes fast erstarrtes Lotos- und Palmettensystem. Aber fast noch wundersamer ist es, wie diese Zeit die noch taufrischen Elemente künstlerisch zu stilisieren weiß, so daß es förmlich den Anschein erweckt, als ob sie die Wiedergeburt ihres Ornamentsystems ganz aus eigenen Mitteln vollzogen hätte. Trotz der korinthischen Lokalfarbe der Künstlerlegende, die ja nur die uns ebensowenig erklärliche Benennung des Kapitells erklären soll, lassen uns die bereits erwähnten Monumente über den attischen Ursprung des Akanthosornamentes nicht im Zweifel. Dort ist seine Entstehung im Zusammenhang mit der großen Bewegung, die das Gesamtgebiet der bildenden Kunst durchzog, erst voll zu verstehen.

[1] Jahrb. XI (1896) S. 117 ff.

Auf architektonischem Gebiete spiegelt diese neue Bewegung sich in dem Bau des Erechtheions, dessen malerischer Reiz die Nachbarschaft des ernst erhabenen Parthenons so wirksam hebt. Seine Formensprache dünkt uns weit verständlicher; sind doch ihre Elemente in der Kunst unsrer Tage wieder lebendig wirksam geworden, wie sie es einst in der Spätzeit der Antike noch waren. Die Baugeschichte des Erechtheions ist noch heute ein fast ebenso hart umstrittenes Problem, als das seiner inneren Einteilung, aber die Grundlinien der Lösung scheinen doch bereits für dieses wie für jenes festzustehen. Hatte man früher geglaubt, dieser Doppeltempel der Athena und des Poseidon Erechtheus sei an der Stelle, wo er jetzt steht, gleich in der Prachtgestalt entstanden, deren Ruine uns heute noch von der Herrlichkeit antiker Architektur überzeugt, so wissen wir jetzt, daß der Name des »alten Tempels« wie der des Tempels, »wo das alte Agalma steht«, die uns in alten Inschriften erhalten sind, dem Vorgänger des Erechtheions zukommt,[1] der im Perserbrand mit dem alten Hekatompedon und dem neuen sich eher an der Stelle des heutigen Parthenon über dem Boden erhebenden zugrunde gegangen ist. Und daß dieser seinen Namen mit vollem Fuge trug, sagen uns schon die Verse des homerischen Schiffskataloges, nach denen Athena dem Erechtheus in ihrem reichen Tempel zu Athen eine Aufnahmestätte bereitet. Bei diesem Alter wird die Annahme nahe liegen, er habe sich ebensowenig wie der doch erheblich jüngere Hekatompedon damals noch in seiner ursprünglichen Gestalt befunden, und so ist es denn Wiegand auch gelungen, unter den Resten der sechs auf der Akropolis nachweisbaren Porostempel architektonische Fragmente des ältesten Erechtheions nachzuweisen und auch einige Stücke seines Skulpturenschmuckes mit annähernder Sicherheit aufzuzeigen.[2]

Man hat wohl mit Recht vorausgesetzt, der Entschluß, den alten Tempel in neuem Glanze wieder erstehen zu lassen, sei ein integrierender Bestandteil des von Perikles gefaßten Planes, die Akropolis zu einem einzigen großen Denkmal der Herrlichkeit des attischen Reiches zu gestalten. Der hereinbrechende Sturm des peloponnesischen Krieges hat diesem Plan noch vor der Fertigstellung der Propyläen Halt geboten und Mnesikles zu einem vorläufigen Abschluß gezwungen. Erst die allerdings kurze Unterbrechung des Friedens des Nikias gestattete im Jahre 421 die gewaltsam unterbrochene Bautätigkeit wieder aufzunehmen. In der Unterstadt steigen nun neue und prächtige Tempelbauten auf, und da wird man wohl auch an die Vollendung des Schmuckes der Akropolis gedacht haben, doch scheint der

---

[1] Michaelis, Jahrb. XVII (1902) S. 1 ff.

[2] Die Porosarchitektur der Akropolis, S. 197 ff. Das älteste Erechtheion und der heilige Ölbaum und Rückblick, S. 233.

Bau des Erechtheions seinen Fortgang erst erheblich später genommen zu haben. Wir besitzen Fragmente der Bauinschrift,[1] die uns erschließen lassen, daß der Neubau im Jahre 407 fertig gestellt wurde, und erfahren auch wenigstens für das Jahr 409 den Namen des leitenden Architekten Philokles, der im folgenden Jahre einem Archilochos Platz macht. Daß wir in jenem ersten Namen den des Schöpfers des Erechtheions nicht erkennen dürfen, darf als sicher bezeichnet werden, aber es ist doch eine auffallende Lücke unserer literarischen Überlieferung, daß neben den Namen der Schöpfer des Parthenons und der Propyläen dieser kaum minder ruhmwürdige fehlt. Die Wahl des ionischen Baustiles wird wohl durch den Wunsch, das neue Heiligtum neben dem dorischen Parthenon zu voller Geltung zu bringen, bedingt sein, jedenfalls aber nicht durch den Stil des älteren Baues, da sich ionische Baureste im »Perserschutt« der Akropolis, außer den für den alten Hekatompedon in Anspruch genommenen, nicht gefunden haben. Einen ganz besonderen Reiz übt das Erechtheion durch die malerische Unregelmäßigkeit seiner Grundrißbildung aus, die allen herkömmlichen Begriffen des hellenischen Tempelbaues widerstrebt, zumal seine Teile in zwei verschiedenen Ebenen liegen, was seine naheliegende Erklärung in den verschiedenen heiligen Stätten und den Wunderzeichen des poseidonischen Dreizackmales und Salzquelles, sowie des von Athena geschaffenen Urölbaumes, die er zu umfassen hatte, findet. Terrainungleichheit hatte auch Mnesikles in seinem Propyläenbau zu überwinden. Er tat es, ohne die überlieferte Form zu sprengen. Die verschiedenen Hallen seines Baues schließen sich wohl zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, aber sie sind doch selbst auch je ein Ganzes, das gelöst für sich bestehen könnte, und die Unregelmäßigkeiten, die der Gesamtbau aufweist, sind nur durch den den ursprünglichen Plan verkümmernden Abschluß zustande gekommen. Das anders geartete Bild, das uns das Erechtheion zeigt, ist die Folge eines ganz ähnlichen Geschickes, nur daß sich der Tempel dazu anders verhält als der Torbau, was eine nahezu völlige Verschmelzung der einzelnen Teile bedingt. Wir verdanken demselben Forscher, der uns den großartigen mnesikleischen Baugedanken klargelegt hat, auch die Erkenntnis, daß auch das Erechtheion anders ausgeführt wurde, als es sich sein namenloser Schöpfer gedacht hat.[2] Perikles und seine künstlerischen Berater hatten auch hier an einen die staatliche Kraft Athens verherrlichenden Bau gedacht, der bestimmt war, den alten Athenatempel und den alten Erechtheustempel zu ersetzen. Seine symmetrische Plananlage beweist die

[1] Jahn-Michaelis, Arx Athenarum[3], S. 99 ff. Kolbe, Ath. Mitt. XXVI (1901) S. 233 ff.

[2] Dörpfeld, Ath. Mitt. XXIX (1904) S. 101, wo eine ausführlichere Darlegung in Aussicht gestellt wird.

nordsüdliche Achse, die durch die Mitte der Nordhalle zu ihrer großen Tür, zu der Mitte der ihr gegenüberliegenden kleinen Tür der Korenhalle geht. Die Ergänzung des nicht ausgeführten Teiles im Dörpfeldschen Plan wirkt völlig überzeugend. »Der projektierte Tempel hat offenbar drei Hauptteile: im Osten und Westen je eine Cella mit Vorhalle und dazwischen einen in drei Schiffe zerlegten Bau, der nach Norden mit einer großen, nach Süden mit einer kleineren Vorhalle ausgestattet ist. Die beiden ersteren Teile liegen oben auf der Terrasse des alten Athenatempels, der mittlere Teil auf dem unteren Boden bei den Kultmalen. Nur die südliche Vorhalle des letzteren Teiles liegt auf dem oberen Boden und enthält die zu den Kultmalen hinabführende Treppe.« Es waren auch hier religiöse Bedenken, die eine Opposition wachriefen, welche die Beschränkung dieses Baues wie des der Propyläen erzwang. Aber auch hier war der Abschluß nur ein provisorischer, der die spätere Wiederaufnahme des ganzen Planes gestatten sollte. Allein dazu kam es hier ebensowenig wie dort, und wenn diese Lösung dem antiken Schönheitsgefühl widersprach, so daß sie völlig vereinzelt blieb, auf das moderne übt das Erechtheion in seiner jetzigen Gestalt eine Wirkung, die kein hellenischer Bau erreicht. Seine malerische Schönheit beruht darauf, daß es von jeder Seite gesehen ein völlig verschiedenes Bild bietet. Der Tempel war von drei Seiten zugänglich. In den höher gelegenen östlichen Teil, der der Polias geweiht war, in welchem das alte Bild und des Kallimachos goldener Leuchter stand, führte eine Vorhalle von sechs Säulen, die die Hauptfassade gebildet hat. In das um drei Meter tiefer liegende Haus des Erechtheus führen zwei Zugänge. Im Norden ist auf gleichem Terrain eine Türhalle vorgelegt mit selbständiger Decke und Dach. Von ihren sechs Säulen stehen vier nach außen, den Giebel tragend, während je eine rechts und links zwischen den Ecksäulen und den Pfeilern den Baldachin stützen, unter dem man zu der Türe gelangt, deren ornamentale Einfassung als klassisches Vorbild von weitreichendster Wirkung geworden ist. Im Süden führt von dem höheren Terrain eine Treppe hinein, deren Haus in kleinem Maßstab der Nordhalle entspricht, nur ohne Giebel; ihr Gebälk tragen Säulen, die lebendig geworden sind. Sie bilden die weltberühmte Korenhalle.

Die beiden Tempel mußten ihre eigenen Zugänge haben, da sie durch eine Zwischenwand völlig getrennt waren. Die beiden Zugänge aber zu dem tiefer liegenden, der im Altertum den Namen Erechtheion, den wir auf das Ganze auszudehnen uns gewöhnt haben, allein trug, verlangten aus besonderen Gründen ihren künstlerischen Schmuck. Die Türhalle im Norden schloß das poseidonische Dreizackmal ein, unter der Korenhalle rauschte bei Nordwind für die Gläubigen vernehmbar der Salzquell. Die Westseite des Tempels war als Rückseite architektonisch gekennzeichnet. Auf hohem

Unterbau tragen vier Halbsäulen zwischen Pfeilern das Gebälk.[1] Da sich hier ein durch Mauern eingehegter heiliger Bezirk vorschob, der auch den Ölbaum der Athena einschloß, in den eine Türe in der Wand unter diesen Säulen hineinführte, so war die Höhe ihrer Anordnung gegeben.

Die Ornamentierung zeigt das Wiederaufleben der altionischen Zierlust und Schmuckfreude, gedämpft freilich durch das attische Gefühl für Maß. Das philokleische Säulenkapitell bedeutet dem die Generation vor ihm beherrschenden mnesikleischen Kapitell gegenüber einen neuen Typus, dem aber eine keineswegs geringere Lebenskraft innewohnt.[2] Besonders auffallend ist es, daß zwischen Säulenschaft und Kapitell nun als Mittelglied der Säulenhals ornamental betont wird. Er ist mit einem breiten Palmettenkranz geziert, an den sich Astragal und Kymation schließen; als neues Glied schiebt sich oberhalb des letzteren ein Torus ein, dem »dieselbe Rolle zugefallen ist, wie den kleinen Kymatien der altertümlichen Kapitelle«. Puchstein hat ferner darauf hingewiesen, daß wir nach dem Rest eines uns vom Heraion zu Samos in Zeichnung erhaltenen Säulenkopfes auch hier »einen deutlich markierten, wenn auch noch nicht plastisch verzierten Hals« erblicken, wiederum von einem riesigen Eierstabkymation abgeschlossen, über welchem gleichfalls ein Toruskapitell gelegen haben wird; so sieht er denn in dem Erechtheionskapitell »nur einen altionischen, durch attischen Formensinn veredelten Typus, der, aus dem Osten entlehnt, so plötzlich und unvermittelt die historische Reihe der athenischen Kapitelle unterbricht«. Die Karyatiden vom delphischen Knidierthesauros stehen bekanntlich zu denen der Korenhalle in einem ganz ähnlichen Verhältnis und haben so für Puchsteins Deduktionen eine geradezu überraschende Analogie geboten, nur daß an ihnen die spezifisch attische Umprägung wohl noch faßbarer hervortritt. Die Trennung des Halses vom Kapitell durch den Torus wird aber in künstlerisch geistvoller Weise noch dadurch hervorgehoben, daß auch die Basis des Schaftes das gleiche Riemenornament trägt, dessen Ursprung wir bis in die mykenische Kunst zurück verfolgen konnten. Seine prächtige ornamentale Wirkung versagt auch hier nicht, wo es gleichfalls schlichter und klassischer geworden ist. In dem Palmettenband der Kapitelle der Säulen wie der Anten, in dem Schmuck der Simen wie des großen Prachttores tritt das Akanthosornament mit seinem frischen vegetabilischen Leben auf, erst zaghaft, bis es sich in der Nordhalle zu voller Blüte entfaltet. Man hat in dieser daher den jüngsten Teil[3] des

[1] Sie entstammen einer antiken Restauration, ursprünglich standen auch hier volle Säulen; vgl. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXVIII (1903) S. 466.

[2] Puchstein, Das ionische Kapitell, 47. Berl. Winckelmannspr. 1887, S. 23 ff.

[3] Nach dem inschriftlichen Zeugnis (Kolbe, a. a. O.) ist neben der Nordwand, die 407 fertiggestellt wurde, gleichzeitig noch an den Säulen der Osthalle gearbeitet worden.

Baues erkennen zu dürfen geglaubt. In demselben Maße, in dem das Erechtheion den Parthenon an dekorativem Reichtum überragt, bleibt es an plastischem Schmuck hinter ihm zurück. Dieser hatte im Ostgiebel mit der Darstellung der göttlichen Besitznahme Athens und im Fries mit der Darstellung des Panathenäenzuges dem Erechtheion zwei besonders legitime Themen seines plastischen Schmuckes vorweggenommen, und wenn wir auch annehmen dürfen, daß die Darstellungen, die den langen und schmalen Friesstreifen füllten, stofflich im Einklang mit dem Kultcharakter des alten Tempels gewesen sein werden, so stehen wir doch ratlos vor den Trümmern desselben und denen der Bauinschrift, die die Lohnliste der ausführenden Meister enthält.[1] Aber auch in diesem Fries zeigt sich der gleiche malerisch dekorative Sinn, der sich am ganzen Bau so glänzend offenbart. Er war nicht, wie das sonst üblich gewesen ist, aus größeren, mehrere Figuren enthaltenden Platten zusammengefügt, sondern jede Figur wurde einzeln aus einem grobkörnigen weißen Marmor hergestellt und auf dem Hintergrunde, der aus schwarzem eleusinischen Stein bestand, mit Haken befestigt. Ein gleiches Verfahren haben wir an dem Fries der Basis der Nemesisstatue in Rhamnus vorauszusetzen, freilich ohne die farbige Wirkung, die hier durch den Kontrast des Materiales erreicht wird. Das Verfahren empfahl sich noch aus einem anderen Grunde, den wir aus der Inschrift kennen lernen. War das Modell der Gesamtkomposition in genügend großem Maßstabe geliefert, dann konnte die Ausführung rasch hergestellt werden, indem sie auf viele Hände verteilt wurde; und das geschah wirklich zu dem Normalpreise von 60 Drachmen für Figur und Pferd, in welchem selbstverständlich das Material nicht einbegriffen sein kann, das also mit dem Modell geliefert werden mußte. Da darf es denn nicht Wunder nehmen, wenn die stattliche Reihe von Meistern, die wir da inschriftlich kennen gelernt haben, keinen sonderlichen kunstgeschichtlichen Wert hat. Es sind bis auf drei, die ihr Demotikon als echtbürtige Athener ausweist, lauter Metöken, deren Wohnort angeführt wird, aber sie haben ihre Sache gut gemacht, denn trotz der Fülle der Namen zeigen sich in den Fragmenten keinerlei auffällige stilistische Verschiedenheiten. Die offizielle Bezeichnung der einzelnen Figuren hält sich an das Motiv derselben. Eine Anzahl dieser ist mit der Anschirrung einer Quadriga beschäftigt und auch ein mit Maultieren bespanntes Gefährt ist verzeichnet, aber wir wissen damit ebensowenig was rechtes anzufangen, wie mit dem »Mann, der, auf seinen Stab gelehnt, neben dem Altar steht«, der »Frau, vor der sich ein Mädchen

[1] R. Schoene, Griech. Reliefs, Tf. 1—4 S. 1 ff. Proben des Frieses bei Brunn-Bruckmann, Tf. 31—33; Collignon, II, S. 94 f. Zur älteren Literatur: Friederichs-Wolters, Nr. 812—20. Die Inschrift: C. I. G. I, 324; Jahn-Michaelis, Arx[3], Nr. 28; Robert, Hermes, XXV (1890) S. 431 ff.

niedergeworfen hat«, dem »schreibenden Jüngling und einem neben ihm stehenden Mann« und den übrigen Vermerken, obgleich es nicht an Versuchen gefehlt hat, die Zusammenhänge klarzulegen. Den Schöpfer der Komposition verschweigt leider die Inschrift, und ihn zu erraten haben wir wohl keine Aussicht. Der Stil der so spärlich erhaltenen Fragmente läßt auf einen bedeutenden Künstler schließen; sie stehen, wie man längst gesehen hat, den Skulpturen von der Balustrade des Niketempels sehr nahe und bieten durch den festen Zeitansatz um 409 ein wertvolles Dokument der Geschichte der attischen Plastik.

Aber ein weit lebhafteres Interesse erwecken doch die Koren der Karyatidenhalle, deren offizieller Name uns in einer Inschrift vom Jahre 409 als ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τῷ Κεκροπίῳ erhalten ist. Sie gehört demnach zu den älteren Teilen des Baues und stand bereits bis auf ein paar Kleinigkeiten völlig fertig da, als die Kriegsnot im Jahre 413 ihn wie mit einem Ruck zum Stillstand brachte. Erst nach vier Jahren, gleichzeitig mit der Rückkehr des Alkibiades, kam er wieder in Fluß,[1] und die fieberhafte Eile, mit der nun seine Fertigstellung betrieben wurde, hat es zuwege gebracht, daß fast unmittelbar vor dem Datum des Zusammenbruches des attischen Reiches als Denkmal seiner alten Herrlichkeit der »alte Tempel« in neuer Pracht erstand. Aber auch damals kam gerade die vielbewunderte Korenhalle nicht zu ihrer rechten Wirkung. Fast unmittelbar vor ihr stand noch die notdürftig zusammengeleimte Ruine des Hekatompedon, die sie den Blicken der Besucher der Akropolis entzog; sie mußte fallen, wenn das Unerträgliche nicht Ereignis werden sollte. So seltsam es klingt, sie blieb zunächst doch stehen, freilich, wie wir jetzt zu Ehren des athenischen Feingefühles annehmen dürfen, nicht gar zu lange.[2] Im Jahre 406/5 brannte der Hekatompedon glücklicherweise ab, und es scheint, daß durch das Feuer auch das Erechtheion Schaden gelitten hat, aber die Wirkung war doch für dieses eine befreiende, und es ist wohl unzulässig, zu glauben, die Athener hätten die Gunst des Schicksals, das ihnen so unerwartet zu Hilfe kam, nicht zu nutzen gewußt und die längst völlig unbrauchbar gewordene Ruine aufs neue hergerichtet, nur um die Korenhalle um ihr künstlerisches Recht zu bringen. Von den sechs Karyatiden,[3] vier in der Front und zwei rückwärts, ist eine aus den Trümmern, in die sie wohl eine venezianische Bombe der Belagerung im Jahre 1687 geschossen hat, wieder

[1] Michaelis, Ath. Mitt. XIV (1889) S. 363.

[2] Michaelis, Jahrb. a. a. O. S. 22 f. Die Fortexistenz dieser Ruine verteidigt Dörpfeld zuletzt noch Ath. Mitt. XXIX (1904) S. 106.

[3] Die Londoner Karyatide ist oft allein veröffentlicht worden. Zu der Catalogue I, Nr. 410 aufgezählten Literatur sei noch erwähnt: Brunn-Bruckmann, Tf. 176; Collignon, II, S. 93 Fig. 44; Kunstgesch. in Bildern, I, 48. 4; Bulle, 107.

erstanden; im gleichen Jahre wurde auch die von Lord Elgin in das British Museum überführte durch einen Gipsabguß ersetzt. Auch eine dritte, die zu Boden gefallen war, wurde wieder in Reih und Glied gestellt, und so bietet sich dem Anblick wenigstens keine Lücke mehr. Vor der Wiederentdeckung der delphischen Karyatiden konnte man die architektonische Verwendung der menschlichen Gestalt zeitlich der allbekannten frühen in den tektonischen Künsten in langem Zwischenraume nachfolgen lassen. Da galten die Atlanten des Zeustempels von Agrigent, die das Gebälk trugen, als ihre legitimen Vorläufer; jetzt bewundern wir in ihnen die attische Umbildung eines ionischen Baugedankens. Wie sie in den delphischen Thesauren als Ersatz für die Säulen zwischen Anten standen, war es freilich nötig, sie in übergroßem Maßstab zu bilden und ihnen noch dazu einen hohen Sockel unter die Füße und einen Kalathos auf ihr Haupt zu geben, damit sie ihrer Aufgabe gewachsen sein möchten. Zur Rolle, die ihnen hier zugewiesen ward, bedurften sie keines Kothurnes. Auf der hohen Brüstung des zierlichen Treppenhauses stehen sie auf dünner Plattenbasis, sie tragen, nur durch einen Wulst vermittelt, ein mit Eierstab und Perlenschnur geschmücktes, vereinfachtes Kapitell. Ihre tektonische Funktion erscheint dadurch wesentlich erleichtert, ihre Haltung freier und plastischer, festgehalten ist aber das Gesetz der Entsprechung, indem die drei rechts stehenden auf dem rechten, die drei links stehenden auf dem linken Standbein ruhen. Wie die delphischen Karyatiden in ihrer Gesamterscheinung auf den Frauentypus der chiotischen Kunst zurückgehen, so sind es hier die attischen Jungfrauengestalten des Parthenonfrieses, deren schlichter Adel in diesen Gestalten weiterlebt. Und doch sind auch sie von dem Hauch einer neuen Zeit durchweht, der sich am kräftigsten in der ihnen zeitlich nicht allzufernen und stilistisch nahe verwandten Gestalt der Eirene des Kephisodot offenbart, und nichts läßt ihren hohen künstlerischen Eigenwert so deutlich hervortreten, als der Vergleich mit dem Exemplar einer römischen Nachbildung, das im Vatikan steht,[1] oder gar mit den vielen, die die Veranden und Balkone moderner Zinshäuser und Villen tragen.

Eine der eigenartigsten Schöpfungen der attischen Plastik dieser Zeit, in der sich ihr Wesen fast wie in der kürzesten Formel darstellt, ist das »Dreifigurenrelief«, dem noch in späten Tagen wieder aufzuleben beschieden war. Es entspringt der gleichen Wurzel, der das intime Familienbild des Grabreliefs entstammt, und vielfach trägt auch seine Züge das Votivrelief wie das Basisrelief dieser Zeit. Wir haben dieser Monumentengattung bereits gedacht, sowohl vor der Hauptdarstellung des ludovisischen Thrones

[1] Helbig, Führer², I, 1. Amelung, Braccio Nuovo, Nr. 5 Tf. II. Brunn-Bruckmann, Tf. 177.

wie bei dem großen eleusinischen Votivrelief und dem Figurenschmuck der Basis der Nemesisstatue des Agorakritos, fanden es also bereits von mythischem und religiösem Geiste erfüllt, aber es scheint doch auch seine eigene selbständige Form gefunden zu haben; und die Frage, welchem speziellen Zwecke es gedient haben möchte, ist noch eine offene.[1] Die am meisten gebilligte Vermutung sieht in ihnen Weihgeschenke für den Sieg im dramatischen Wettkampf, was aus den von ihnen behandelten Themen erschlossen ward, wobei die Erinnerung an die drei Schauspieler der attischen Bühne fördernd mitgewirkt hat. Es würde ihnen demnach auch ein literarhistorischer Wert zugesprochen werden müssen, mit dessen Ausmünzung aber bisher noch keine sicheren Resultate erzielt werden konnten. An erster Stelle steht das allbekannte, in einer stattlichen Reihe von Wiederholungen erhaltene Orpheusrelief,[2] dessen seelenvolle dichterische Stimmung in dem zarten Pianissimo der Gebärdensprache um so ergreifender wirkt. Orpheus hat im Geleite des Hermes seine Gattin Eurydike dem Hades entführt, übertritt aber, von ihrem zärtlichen Wort hingerissen, das Verbot, sich umzusehen, und nun legt Hermes seine Hand leise auf sie, um das Liebespaar für immer zu trennen. Das Peliadenrelief des Laterans und seine stark überarbeitete Wiederholung in Berlin[3] gleicht dem Orpheusrelief wohl an Schönheit der Komposition, wenn auch sein mythischer Inhalt herberer Art ist. Medea hat die Töchter des Pelias mit der vorgeblichen Verjüngung ihres Vaters betört. Willig stellt die eine den Kessel zurecht, während die zweite, mit dem Schwerte in der Hand, die grausige Tat schaudernd noch einmal erwägt und Medea, durch die Tracht als Barbarin gekennzeichnet, den Deckel des Kästchens hebt, um das Zauberkraut in den Kessel zu werfen. Der gedämpfte Ton, in dem die Greueltat vorgetragen wird, die Art, wie das rein Stoffliche zurücktritt und sich an seiner Stelle das psychologische Element leise aber deutlich vernehmbar macht — die Forderung, die Sokrates durch die Ateliers rief, ist doch nicht wirkungslos verhallt —, die Formengebung wie die Meisterschaft der Konzeption stellen diese beiden Werke in ein besonders nahes Verhältnis. Als drittes wird allgemein das leider nicht bloß arg zerstörte, sondern auch arg

[1] Reisch, Gr. Weihgeschenke, S. 130 ff. (nach Wolters), und die Spezialschrift: Bloch, Gr. Wandschmuck, 1895.

[2] Zur Literatur: Helbig, Führer², II, 833. Das Neapler Exemplar: Brunn-Bruckmann, Tf. 341a; Collignon, II, S. 143 Fig. 69; Kunstgesch. in Bildern, I, 48. 6. Alle drei Exemplare: Wiener Vorlegebl. S. IV Tf. XII. Das Fragment vom Palatin: Helbig, 1096; Bloch, S. 7; Bull. com. XXV, S. 76.

[3] Das lateranensische Exemplar: Helbig, Führer², I, 655; Brunn-Bruckmann, Tf. 341b; Kunstgesch. in Bildern, I, 48. 7. Das Berliner: Ant. Skulpt. Nr. 925. Beide zusammen: Conze, Festschr. für Curtius, Tf. 2 S. 97 ff.; Löwy, Bull. com. XXV (1897) Tf. III/IV S. 42 ff.; vgl. Kekule, Jahrb. XII (1897) S. 96 ff.

restaurierte Dreifigurenrelief der Villa Torlonia angereiht, dessen Deutung auf eine Szene der Philoktetsage mehr befriedigt, als die frühere auf die Befreiung des Theseus und Peirithous aus der Unterwelt durch Herakles.[1] Nur dessen Gestalt tritt hier noch in voller Schönheit hervor, aber das traute Beisammensein der drei Heroen in einer Situation, die, so vielsagend sie auch sein mag, unbeschwert von Stofflichkeit das psychische Moment zum Ausdruck bringt, läßt die innere Zusammengehörigkeit mit jenen beiden deutlich erkennen. Wenn wir auch die Frage nach Gegenstücken, die hier mehrfach hervorgetreten ist, für falsch gestellt halten dürfen, so soll damit die auch stark formale Übereinstimmung dieser drei Musterbeispiele des Dreifigurenreliefs nicht in Abrede gestellt werden.

Von den mannigfachen Beispielen, die uns noch die Museen Athens für diese Gattung bieten, sei nur des schönsten gedacht, eines Reliefs der Akropolis mit Herakles, dem, indem sie ihn zugleich bekränzt, Nike die Hebe als Gemahl zuführt.[2] Sind auch nur die Oberteile der Gestalten vorhanden, so haben wir doch hier ein herrliches Stück originaler Arbeit feinster attischer Art, und wenn wir der Weise der älteren Kunst gedenken, die des Herakles Einzug in den Olymp mit großem Apparat zu schildern pflegt, so überrascht uns hier die Kürze und Prägnanz des Ausdruckes, und die zarte Innigkeit der Gebärdensprache erinnert an das Orpheusrelief. Der Ton der Siegesfreude, den dieses Denkmal anschlägt, läßt an einen agonistischen Anlaß denken, wenn auch der Stoff nicht nach einem tragischen Wettkampf aussieht, aber jene Theorie soll durch das jüngste, mit großem Scharfsinn wiederentdeckte Beispiel dieser Gattung bestätigt werden: ein Iphigenierelief, das Michaelis aus der sog. Ara des Kleomenes erschlossen hat.[3] Es kann nach seinen Ausführungen kein Zweifel sein, in welcher Art der neuattische Meister, den die wohl gefälschte Künstlerinschrift nennt, seine Komposition zusammengebracht hat. Die kennen wir aus jenem Kreise zur Genüge. Zwei Seitenfiguren hat er irgendwoher entlehnt, einen trauernd verhüllten Agamemnon und einen Diener mit einer Fruchtschüssel, der geradezu als »ungehörig« bezeichnet worden ist. Die Mittelgruppe, die Iphigenie darstellt, welche ein Jüngling in auffällig zarter Weise unterstützt, während Kalchas vor ihr steht und das Messer ihrem Haupte nähert, um die Todesweihe vorzunehmen, erinnert so deutlich an das Orpheusrelief, daß ihre Entlehnung von einer diesem nahestehenden Originalkomposition völlig sicher erscheint. Dürfen wir demnach dem bisher behandelten Drei-

[1] Helbig, Führer[2], II, Nr. 870. Bloch, S. 17. Die drei bisher genannten nebeneinander: Petersen, Vom alten Rom[2], S. 120.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 1188, abgeb. Arch. Zeit. 1869, Tf. 24. 1, S. 105 (Kekule), Gaz. arch. I, Tf. 10.

[3] Röm. Mitt. VIII (1893) S. 201 ff., »Ein verlorenes attisches Relief«.

figurenrelief diese Iphigeniedarstellung anschließen, so haben wir vorher doch anzunehmen, daß sich der Verfertiger der Ara mancherlei Zutaten aus eigenem geleistet hat, wobei wir nur vorausschicken, daß dies Opferthema zum Schmucke seines Objekts jedenfalls passender erscheint, als im vorauszusetzenden Original. Die Freude, ein Denkmal gewonnen zu haben, das durch seinen stofflichen Inhalt deutlicher an die Tragödie erinnert, als die bisher vergeblich darnach geprüften gleicher Art, darf uns doch nicht darüber täuschen, daß hier die Linie überschritten ist, die sich diese Gattung selbst gezogen hat. Und doch leuchtet noch das gleiche Pianissimo der Gebärdensprache, die gleiche Innigkeit der Stimmung durch. Die Lösung dieser Schwierigkeit ergibt eine genauere Betrachtung des nicht sehr priesterlich gewandeten Kalchas. Das Opfermesser, welches er wie mit beiden Händen faßt, ist aus einem Stück des bräutlichen Schleiers entstanden, den er einst der in holder Verschämtheit vor ihm Stehenden zurückgeschlagen hat. Es war die Szene einer Brautzuführung, die hier umgebildet vorliegt; und wenn wir sie in die ursprüngliche Gestaltung zurückversetzen, dann wird die Sprache des Monumentes erst verständlich.

Man hat das Orpheusrelief sowohl für Alkamenes als Agorakritos in Anspruch genommen, und wenn wir auf die Fortsetzung dieser Versuche verzichten, so dürfen wir doch dem in beiden Zuteilungen erkennbaren Gedanken zustimmen, daß in dem Kunstwerk des Dreifigurenreliefs eine Weiterführung phidiasscher Traditionen vorliegt. Wohl trägt es deutlich den Stempel einer Zeit, in der diese Traditionen durch das Eintreten neuer künstlerischer Individualitäten umgeformt und vertieft wurden, und nicht geringen Anteil an dieser Vertiefung mag gerade die Gegenströmung gehabt haben, deren Vordringen von befruchtendem Einfluß gewesen sein muß. Die von Pallat hervorgehobene Übereinstimmung mit dem Basisrelief der Nemesis läßt besonders deutlich erkennen, wie gerade die sich streng an das phidiassche Banner anschließende Richtung in dem Orpheusrelief die Form zum Ausdruck der sie bewegenden künstlerischen Stimmung finden konnte, die doch auf eine andere Note abgetönt ist, als die hehre und feierliche Weise des Meisters.

Je mehr sich das fünfte Jahrhundert seinem Ende nähert, um so stärker scheint der Gegensatz der beiden Strömungen, die die attische Kunst durchziehen, zu werden, bis er an dessen Wende in zwei Persönlichkeiten kulminiert,[1] die als führende Geister aus dem Dunkel der literarischen Überlieferung herausragen, in Kephisodot und Demetrios von Alopeke, dem

[1] Für die folgenden Darlegungen habe ich nur auf das Kapitel »Kephisodot« meines »Praxiteles« zu verweisen.

Menschenbildner, und es darf als bezeichnend für den weiteren Verlauf dieses Kampfes betrachtet werden, daß die Gestalt des ersteren trotz Homonymengefahr sich früh schon auf dem Hintergrund der monumentalen Überlieferung abzuheben begann, während weder Lukians glänzende Stilanalyse noch der Ruhm einzelner seiner Werke und die eingehende Beachtung, die sie im Altertum fanden, uns bisher wirksam behilflich waren, eine gesicherte monumentale Anschauung von dem Wesen des letzteren zu gewinnen.

Die Forschung über Kephisodot hat in dem Augenblick eingesetzt, in dem Brunn in der sog. Leukothea der Münchener Glyptothek dessen gefeierte Eirene mit dem Plutoskinde wiedererkannte, in deren Meister er lange vorher den Vater des Praxiteles vermutet hat. Die Vermutung beruhte auf der Tatsache, daß der erstgeborene Sohn des letzteren und »Erbe seiner Kunst« den gleichen Namen trug und ein Zwischenraum von einer Generation zwischen dem älteren und jüngeren Kephisodot sich einschiebt. Von diesem Ausgangspunkte ist es der fortschreitenden Forschung gelungen, in die Genealogie der praxitelischen Familie einen tieferen Einblick zu gewinnen und sie als erste jener großen Künstlerdynastien darzustellen, die die mächtigen Pfeiler der antiken Kunsttradition gebildet haben. Dem präsumtiven Vater unseres Meisters sind wir bereits in jenem Prachsiteles begegnet, den die Kalamisquadriga als dessen Schüler erkennen ließ, und so darf uns denn die Eirene als würdige Enkelin der Sosandra erscheinen. Pausanias erwähnt ihrer neben den Statuen der attischen Eponymen, und ein zweites Mal, als er in Theben ein Werk ähnlichen Motives sah, nennt er mit Ehren den dort verschwiegenen Meisternamen. Sie ist in der Tat in hohem Grade volkstümlich geworden; wie die Statuen der Tyrannenmörder als Wahrzeichen der demokratischen Freiheit Athens galten, so wurde die Friedensgöttin mit dem ihrer Obhut anvertrauten Gott des Reichtums zu dem seiner materiellen Wohlfahrt, die nach schweren Schicksalsschlägen sich wieder einzustellen begann. So haben uns denn attische Münzen nicht nur die Wiedererkennung dieses Werkes, sondern auch seine Wiederherstellung gestattet, die der Fund des Fragmentes einer Replik im Piräus, die freilich nur das Plutoskind, aber mit dem echten Kopfe bietet, vollendet hat; seiner Bedeutung für den Vergleich mit dem Dionysoskinde des Sohnes gerecht zu werden, wird sich uns später noch Gelegenheit bieten.

Der monumentale Aufbau, der ruhige breite Stand verleihen der Gestalt eine Größe, die sich mit der Innigkeit der Situation zu einer wundersamen Harmonie verbindet. Großzügig ist auch die Behandlung des schlichten dorischen Gewandes, das die matronale Würde stärker betont, als das gleichartige der Erechtheionkaryatiden, und doch in dem reichen Faltenspiel auf dem Überschlag der leichten Biegung des Oberleibes folgt.

Standbein ist das linke, das rechte tritt, im Knie gebogen, ein wenig zurück; die erhobene Rechte hielt das Zepter, während die gesenkte Linke das Kind hält und das von ihr gefaßte Füllhorn trägt. Das reich umlockte Haupt neigt sich mit hold mütterlichem Ausdruck dem kleinen Pflegling zu. In diesem Prinzip der Ponderation lebt der polykletische Rhythmus fort, aber der Vergleich mit seiner Erscheinungsform im Enchriomenos und der Aphrodite der Gärten zeigt uns direkt den Weg, auf dem er in diese Gestalt überging. Das in starker Verkleinerung dargestellte Plutoskind streckt in lebhafter Bewegung mit kindlicher Zärtlichkeit die Rechte nach dem Kinn der Pflegerin aus und wirft den Kopf in den Nacken, um zu ihrem Antlitz aufzublicken. Damit ist die Komposition, die jedem Beschauer den Gedanken an ein Madonnenbild nahelegt, in sich geschlossen. Und wie dieser das Werk aus dem Rahmen seiner Zeit heraushebt, so ist doch auch in demselben etwas absolut Neues, dessen Wirkung sich weit hinaus erstreckt hat. Und wenn wir uns zunächst des großen, uns wieder geschenkten Meisterwerkes seines Sohnes erinnern, in dem das gleiche Thema in einer wunderbaren Variation erscheint, so sagt uns eine dürre Notiz des Plinius, daß auch Kephisodot einen Hermes mit dem Dionysoskindlein schuf, aber aus Bronze, in dem wir demnach das direktere Vorbild jenes praxitelischen annehmen müssen. Doch erweist immerhin dieses Werk den spezifisch kephisodoteischen Ursprung des großen in dieser Verbindung zutage tretenden künstlerischen Gedankens.

Oft und eingehend dargelegt ist die nahe geistige Verwandtschaft des auf den gleichen Ton gestimmten Dreifigurenreliefs, aber es war doch eine entscheidende Tat, ihn in das Reich der Rundplastik einzuführen und so ein Ganzes zu schaffen, für das der Name Gruppe wohl nicht voll zutrifft, das aber doch einen engeren Zusammenschluß zweier Gestalten zu einem Ganzen darstellt, dessen Elemente noch anders gelagert in der Parthenos wie im olympischen Zeus mit ihren kleinen auf der Hand getragenen Niken erscheinen. Da man kaum annehmen darf, diese Tat wäre erst dann vollbracht worden, nachdem ihre Vorbedingung längst vorhanden gewesen war, so liegt in ihr auch ein chronologisches Moment für die Aufstellung der Eirene, das mit dem von der Stilanalyse gebotenen in bestem Einklang steht. Es herrscht wohl darüber derzeit kein Zweifel, ihr Stil weist die Eirene hart an die Schwelle zum vierten Jahrhundert. Die Größe der Auffassung gehört noch dem fünften Jahrhundert an, die seelische Vertiefung kündet bereits das Programm des kommenden; nicht nur formell, sondern auch in der geistigen Auffassung der »Götter im Hauskleide« spüren wir hier den unmittelbar wirkenden Einfluß des Alkamenes und seiner Aphrodite der Gärten. Aber die Eirene ist nun einmal ein politisches Bildwerk gewesen, sie kann nur zur Feier eines glückverheißenden Friedens-

schlusses neben die Eponymen aufgestellt worden sein. Ihr Wiederentdecker hat sie nach dem von Timotheos nach der Schlacht bei Leukas Olymp. 101,1 = 375 v. Chr. abgeschlossenen Frieden datiert, in dessen Folge der Sieger einen Altar der Eirene errichtete, wozu auch die plinianische Akmeangabe für Kephisodot Olymp. 102 wie bestellt paßte. Aber wie so viele plinianische Akmedaten hat sich auch dieses als falsch herausgestellt, und ein neuer Versuch, an dem Brunnschen Ansatz der Eirene festzuhalten, wird wenigstens von dem Eingeständnis begleitet, daß ihre Formensprache dazu nicht passe; Kephisodot müsse also archaisiert haben.[1] Er ist nicht der einzige der alten Meister, der dies getan haben soll; archaisiert hat man zu allen Zeiten, so ungefähr lautet der Ausspruch eines anderen Forschers von berechtigtem Ansehen. Wir schleppen in solchen Hypothesen die Rudimente längst vergangener Irrtümer weiter, die der historischen Betrachtung der griechischen Kunst die Wege verrammelt haben. Es handelt sich gar nicht um ihre Widerlegung, die sie selbst besorgt, sondern um gründliche endgültige Loslösung, und dafür bietet uns die vorliegende Frage einen dankenswerten Anlaß. Die Eirene ist nicht das Werk antiquarischer Gelehrsamkeit, sondern »das eines der vornehmsten griechischen Künstler« (Winckelmann); ihre Formensprache muß der künstlerisch adäquate Ausdruck der Zeitströmung sein, in der sie entstand. Wir kennen in dieser für Athen so gewitterschweren Zeit allerdings keinen glänzenden Sieg, zu dessen Feier ihre Errichtung denkbar wäre, wohl aber einen Friedensschluß, mit dem heftige innere Parteikämpfe beendet wurden, und der Eintracht und verfassungsmäßige Zustände wieder hergestellt hat, die eine Erholung von den herben Schicksalsschlägen herbeigeführt haben. Es ist das der Vertrag zwischen den von Thrasybul geführten Revolutionären im Piräus und der städtischen Regierung im Jahre 403, und wir haben an anderer Stelle darauf hingewiesen, wie gerade diese Annahme den überraschenden Fund einer Replik von originaler Schönheit im Piräus zu erklären geeignet scheint; wir wollen dem nur hinzufügen, daß dadurch auch ihre Aufstellung bei den Eponymenbildern erst recht bedeutsam erscheint. Die oft wiederholte Behauptung aber, das Original der Eirene sei ein Bronzewerk gewesen, ist nicht zu erweisen und dagegen spricht auch ihre Nichterwähnung bei Plinius, der in seinem Erzbuche zwei andere Werke unseres Meisters aufzählt, ohne dieses besonders berühmten zu gedenken. Im Marmorbuche hatte er dazu keine Gelegenheit, dort handelt er nur von Kephisodot dem jüngeren. Jene beiden Erzwerke sind: der Mercurius Liberum patrem in infantia nutriens und ein contionans manu

[1] Die jüngste Behandlung der Eirene, Furtwängler, Glyptothek, Nr. 219 (Hundert Tafeln, 38), gibt zu keiner Erwiderung Anlaß.

elata, dem er noch hinzufügt persona in incerto est. Von ersterem eine monumentale Anschauung zu gewinnen, gehört derzeit begreiflicherweise zu den Lieblingsproblemen unsrer Wissenschaft, wie so manche Fehlgriffe zeigen.[1] Die Hoffnung darauf halten indes freilich noch unzureichende Spuren seines Weiterlebens in der antiken Kleinbronzeplastik wach, die uns eine ungefähre Vorstellung ermöglichen. Hermes hat das Dionysoskind auf die seinen vorgestreckten Arm umhüllende Chlamys gesetzt. Dort hat es über der Hand seines Pflegers und in der durch diese erzeugten Falte breit Platz genommen und hält sich mit der einen an dessen Schulter fest, während es die andre emporhebt wie um nach etwas zu langen, was ihm die erhaltene Nachbildung des Hermes freilich nicht bietet. Sein Köpfchen hat es ganz in der Art seines Bruders Plutos starr nach oben gerichtet, aber so ähnlich es diesem sieht, es ist doch lebhafteren Temperamentes. Für den Ruhm dieser Schöpfung zeugt noch, neben der seines Sohnes, eine geistvolle spätere Umwertung des kephisodoteischen Dionysoskindes in dem »Knaben mit der Silenmaske« des kapitolinischen Museums, die seinen göttlichen Charakter den Exegeten nur zu lange verborgen hat.[2] Die in diesem seinem Werke gegenüber der alten Weise vollzogene Tat läßt sich kurz in dem Worte zusammenfassen: Kephisodot hat den Träger des Dionysoskindes zu dessen Pfleger erhoben.

Für die Rednerstatue unseres Meisters haben wir nur früher gegebene Darlegungen in Kürze zu wiederholen. In der plinianischen Notiz fällt die ganz ungewöhnliche Motivangabe, wie die auf eine Meinungsverschiedenheit über die Persönlichkeit des Dargestellten Bezug nehmende Fassung auf. Sie bedürfen einer gemeinsamen Erklärung und finden sie in der bekannten Kontroverse des Aischines und Demosthenes über parlamentarische Sitten, wofür der erstere die auf der Agora von Salamis stehende Bronzestatue mit ihrer im Gewand verhüllten Hand als Musterbeispiel des Redners, wie er sein soll, zitiert, während der andre die Authentizität dieses Bildes, natürlich in anderem Sinne als es Plinius meint, bestreitet, da es erst vor noch nicht fünfzig Jahren errichtet sei. Die geringfügige Änderung des auch an und für sich unmöglichen manu elata in manu velata läßt uns in dieser berühmten Solonstatue den contionans des Plinius erkennen, dessen Aufstellung um das Jahr 393, also rund ein Jahrzehnt nach der Eirene, stattfand.[3] Es war ein gleich ehrenvoller Staatsauftrag, der die hohe Schätzung, welcher sich ihr Meister bei seinen Mitbürgern erfreute, in das

[1] Der jüngste, von Loeschcke, Jahrb. XIX (1904) S. 24 Anm. 1, nebenbei wie eine sichere Tatsache erwähnte wird später genauer zu besehen sein.

[2] Helbig, Führer², I, Nr. 533.

[3] Das habe ich zum ersten Male dargelegt im Eranos Vindobonensis, 1893, S. 142.

hellste Licht setzt. Wir werden seiner noch anläßlich seines großen Sohnes und Enkels zu gedenken haben.

Ein jüngerer Zeitgenosse Kephisodots wird wohl Demetrios von Alopeke gewesen sein, der der alten Kunstforschung als Typus des skrupellosen Realisten erschien.[1] Da hebt er sich in seiner Vereinzelung etwas grell heraus, uns aber wird seine Erscheinung verständlicher als der konsequenteste und schärfste praktische Ausdruck der realistischen Tendenz, deren theoretisches Programm der berühmteste seiner Demosgenossen aufgestellt hat. Die Zeitbestimmung des Demetrios ergibt sich zunächst aus seiner Statue des Ritters und Schriftstellers über Reitkunst, Simon, der als Hipparch in Aristophanes' Rittern (424 v. Chr.) erwähnt wird. Xenophon gedenkt in seiner gleichartigen Fachschrift dieses Vorgängers und seines Anathems, eines bronzenen Pferdes, dessen Basis die Reiterkunststücke des Stifters darstellte; man erinnert sich dabei an die Jagddarstellung des Satrapensarkophages, also eines Themas, der Art unseres Meisters ganz angemessen. Da nun jene plinianische Erwähnung in dessen Bronzebuch (XXXIV. 76) steht, so ist die Vermutung kaum abzuweisen, daß sie auf das gleiche Monument zurückgeht und Plinius aus dem Roß einen Reiter gemacht hat, ein Versehen, das in diesem speziellen Falle besonders begreiflich erscheint. Ein weiteres Indizium bieten die Inschriften auf vier Basen seiner Werke, die sich auf der Akropolis gefunden haben und ziemlich tief in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinabreichen. Diese Basen sind auch Zeugen seiner Schätzung, wie sie uns auch die Gewähr geben, daß die Anschauung, die sich über Demetrios gebildet hat, an allgemein zugängliches Material angeknüpft hat. Wir dürfen vermuten, Polemon werde in seinem Akropoliswerke sie zuerst literarisch fixiert haben, zumal eine Notiz bei Diogenes von Laerte die Sicherheit gibt, daß der »Urkundenmaier« sich mit Demetrios beschäftigt hat, während wie wir jetzt wissen, Pausanias von ihm keinerlei Notiz nahm.[2] Ein allgemeines Kunsturteil über ihn hat Quintilian überliefert, der sagt: man bewundere, wie nahe Lysipp und Praxiteles der Lebenswahrheit gekommen wären, und tadle den Demetrius, der darin zu weit gegangen sei; er habe die Ähnlichkeit mehr geliebt als die Schönheit. Das geht auf den Porträtisten, der dem Idealtypus keine Konzessionen gemacht hat, sondern des Individualen habhaft zu werden versuchte. Und Porträtist war Demetrios, nennt Lukian ihn doch den »Menschenbildner«. Wir besitzen glücklicherweise von Lukians Meisterhand eine glänzende Stilanalyse eines Werkes des Demetrios, der Statue des korinthischen Strategen

[1] Overbeck, Schriftqu. 897—903. Löwy, Nr. 62—64. Jahn-Michaelis, Arx[3], S. 113 Nr. 65—69.

[2] Daß sich Paus. I. 27. 4 = Ov. 899 nicht auf ein Werk dieses Meisters bezieht, hat Michaelis, Jahrb. XVII (1902) S. 84 f., dargelegt.

Pelichos, die er ein Prachtwerk nennt. Es ist ein komisches Mißverständnis Lukians, wenn jemand gemeint hat, sie sei nicht ernst zu nehmen, weil sie im »Lügenfreund« stehe;[1] gerade ihre Umgebung zeigt, mit welch raffinierter Meisterschaft diese Einlage gearbeitet ist. Statt des quintilianischen Vergleiches mit den großen Meistern, der ihm zu nüchtern und abgebraucht war, läßt er die Werke, von denen sich seine Stilanalyse des Pelichos abheben soll, sie in einer geschickten Fiktion umstehen. Der Erzähler der Spukgeschichte der Pelichosstatue gibt seinem Hörer den Schauplatz der Handlung kurz an. Dabei passiert letzterem merkwürdigerweise der Irrtum, auf den myronischen Diskobol zu raten, von dem nun jene präzise und lebensvolle Beschreibung eingeschoben wird. Man merkt die Absicht nicht und wird verstimmt; aber es geht noch weiter: auch der Diadumenos des Polyklet kommt nun der genaueren Platzbezeichnung wegen, und schließlich sind noch die Tyrannenmörder des Kritios und Nesiotes rechts liegen zu lassen. Dann kommt man zu der an einem fließenden Wasser stehenden Pelichosstatue. Wie wirksam tritt da der Meister der neuen Porträtkunst der der großen alten Meister gegenüber, und doch es ist nur der althergebrachte Vergleich, aber von aller ihm anhaftenden Banalität befreit. Und nun erst die Schilderung der Statue selbst: »Sahst du den kahlköpfigen Hängebauch, halb entblößt vom Gewande, ein paar Haare vom Bart flattern im Winde, mit ausgeprägten Adern, einem Mensch gleich, wie er leibt und lebt«. Er lebt auch wirklich, steigt nachts gelegentlich von seinem Posten herunter und verprügelt einen Sklaven, der ihm eine Opfergabe gestohlen hat. Die halbe Entblößung ist der rechte Gegensatz zum »Contionans manu velata«. Dieser Pelichos war wohl in reiferen Jahren dargestellt, aber so wenig wir etwas von seiner Person erfahren, so haben wir auch von diesem Bilde nichts als die Beschreibung. Von dem von Plinius an erster Stelle erwähnten Bildnis, das Lysimache als Priesterin der Athena im Alter von 64 Jahren aufgestellt hat, besitzen wir noch die Basis auf der Akropolis; sie trug eine große Statue und ihre Inschrift gab und gibt über ihr Alter wie über ihre zahlreiche Nachkommenschaft Auskunft. Für einen Realisten ein dankbarer Vorwurf und kein Zweifel, Demetrios war ihm gewachsen. Aber auch ein Götterbild, das wohl auf einer der Akropolisbasen stand, ist uns von diesem Menschenbildner bezeugt, und wie wir erwarten durften, ein ganz apartes. Plinius spricht von einer Athenastatue, deren Beinamen nicht mit Sicherheit zu lesen ist; er scheint musikalischer Art gewesen zu sein: die Schlangen ihrer Gorgo erklangen beim Anschlagen der Kithara. Wie sich Plinius die Sache zurecht gelegt hat, ist nicht entscheidend; er hat wohl wie seine Exegeten

[1] Furtwängler, Meisterw. S. 275 Anm. 2.

an ein Kunststück gedacht, statt an eine künstlerische Leistung zu glauben. Und doch blickt der Sachverhalt klar durch. Athena selbst war es, die die Saiten der Kithara rührte, und die sich emporringelnden zischenden Schlangen der Aegis flöteten die Begleitung. So einzigartig und seltsam das Athenabild sein mochte, die künstlerische Absicht seines Schöpfers tritt deutlich zutage und kann einem Manne wie Polemon, dessen Beschreibung wir in der Verballhornung des Plinius noch zu erkennen glauben, nicht entgangen sein. Demetrios hat den Mythos dargestellt, den Pindar im Beginne der XII. pythischen Ode erzählt, die Erfindung des νόμος πολυκέφαλος durch Athene. Die Göttin hatte ihn dem Zischen der Schlangen, die der sterbenden Gorgo das grause Klagelied sangen, abgelauscht.[1] Aber daß sie sich die Weise gemerkt hatte, konnte doch nicht anders versinnlicht werden, als indem sie deren Töne anzuschlagen schien. Da ist man denn geneigt einzuwerfen, daß dieser Nomos nur zur Flöte geblasen wurde. Gewiß, aber Myrons Marsyasgruppe verbot dem Meister eine allen attischen Traditionen widersprechende Auffassung, die für den thebanischen Dichter entschuldbar war. Athena erfand nur die Weise, geblasen hat sie sie nie.

Aber noch ein anderes Werk des Meisters Myron ruft uns diese Athena des Demetrios in Erinnerung, das Cicadae monumentum, die Statue des Kitharoeden Eunomos von Lokri. Wie dort die Zikade in das Saitenspiel einzustimmen schien, so hier die Schlangen, und der unverkennbare Zusammenhang beider Werke läßt das ältere als Vorbild erscheinen, das Demetrios kräftig übertrumpft hat. Der Hauptgewinn, den wir aus dieser Erklärung der Pliniusstelle ziehen, ist jedoch nicht die fast selbstverständliche Erkenntnis, daß Demetrios Myrons Werken ein ganz besonderes Interesse entgegengebracht haben muß, sondern die seiner gewaltigen, alle Traditionen bei Seite schiebenden, revolutionären künstlerischen Eigenart. Wohl haben auch Alkamenes und Kephisodot an die Stelle der strengen typischen Auffassung des Götterbildes eine freiere und mehr innerliche gesetzt, die aber doch nur eine Vertiefung seines überlieferten Charakters bedeutet. Die Athena des großen »Menschenbildners« ist jedoch nicht mehr von monumentalem, sondern von momentanem Leben erfüllt, und nicht etwa in irgend einem dramatischen Moment statuarisch fixiert, der ein mythisches Geschehnis enthüllt, das sich besser und bequemer in der Art der Marsyasgruppe darstellen ließ, sondern in einem Moment, der ein psychisches Erlebnis der Göttin zur Anschauung brachte, also etwas, was bis dahin als schlechtweg undarstellbar galt, wenn auch diese Forderung im Programm des Sokrates enthalten war. Auch in diesem Götterbilde offenbart sich die dämonische Kraft des Meisters des Pelichos. Es lehrt uns

[1] Six, De Gorgone, S. 84. »Praxiteles« S. 43.

die große geistige Potenz dieses Naturalisten erkennen. Stände es ganz vereinzelt da, wir würden es als ein hochinteressantes Kuriosum empfinden, das vielleicht kritischer Prüfung doch nicht standhält. Glücklicherweise besitzen wir indes noch Zeugen seiner unmittelbaren und nachhaltigen Wirkung, freilich in Schöpfungen, deren ideale Schönheit es begreiflich macht, daß sich die Gedanken des Exegeten nicht dem Meister zuwenden, von dem das »similitudinis quam pulchritudinis amantior« galt. Sie werden uns bald auf unseren Wegen in unzweifelhafter Klarheit entgegentreten, hier aber dürfen wir vorausgreifend doch den Irrtum unserer früheren Auffassung bekennen, der dem Demetrios von Alopeke in den Annalen der hellenischen Kunstgeschichte »nur eine interessante Episodenrolle« zuwies. Mehr als einmal haben wir schon hervorgehoben, wie es in dem Kampf der idealistischen und realistischen Richtung, so heftig er auch ausgefochten ward, weder Sieger noch Besiegte gab. Eine lebensvolle Kunst kann eben auf keines der beiden Elemente vollständig verzichten, die Art, wie sie diesen ewigen Konflikt jedesmal löst, bestimmt ihr Schicksal bis zu dem Punkte, wo er wieder reift, und wenn das Gestirn der hellenischen Kunst nun noch heller aufleuchtet als je zuvor, so ist es vor allem darum, weil sie den Konflikt, als er zum ersten Male sich in voller Schärfe offenbarte, in einer Weise löste, die ihr das Prädikat der »klassischen« errungen hat. Die Herrscherstellung des Prinzips der Tradition war durch den auf sie gerichteten Sturm nicht gebrochen, sondern gestärkt worden. Die idealistische Richtung hat aufs neue Großmeister, den alten ebenbürtig, hervorgebracht, und selbst das Feld der Porträtplastik, das die Gegner bereits besetzt hatten, ihnen nicht völlig überlassen. Es war die starke Berührung mit der Allmutter Natur, die sie neu gekräftigt hatte, und der Einfluß der realistischen Strömung offenbart sich nicht nur in der Steigerung des Könnens, sondern auch in der Erweiterung des Horizontes, in dem Erwachen einer malerischen Anschauung, vor allem aber in der folgenreichsten Tat, dem Eintritt des Temperamentes in die Kunst. So ist es denn ein merkwürdiges Schlußergebnis des ersten Ansturmes des Individualismus gegen die typische Kunst, daß sein Pfeil recht eigentlich auf den Schützen zurückfällt, denn nicht die Kunst ist individualistisch geworden, sondern die künstlerische Individualität ist es, die nun in vorher nie gekannter Stärke ihre Rechte geltend macht. Wir werden im weiteren Verlaufe unserer Darlegung sehen, wie der nun zurückgestaute Strom nach langer Pause doch mit voller Macht die mittlerweile morsch gewordenen Dämme durchbricht; aber unsre nächste Aufgabe ist es, nach monumentalen Spuren des individuellsten und temperamentvollsten Künstlers zu suchen, den die Antike wohl je gehabt hat, und die dürfen wir zunächst doch nur unter den uns erhaltenen Porträtdarstellungen aus seiner Zeit suchen. Hier macht sich vom Sokrateskopfe

an die Steigerung des individuellen Gehaltes rasch fühlbar. Ein tieferes Erfassen der Persönlichkeit zeigt schon das Euripidesporträt. Das tiefsinnige und schwermütige Wesen des Dichters kommt überzeugend zum Ausdruck, und doch ist die Eigenart des Künstlers vielleicht noch stärker zu spüren, als die des Dargestellten, denn die frappante Ähnlichkeit der formalen wie geistigen Auffassung mit dem von Wolters so glücklich entdeckten Bildnis des Spartanerkönigs Archidamos[1] läßt die Annahme eines und desselben Künstlers beider zwingend erscheinen. Aber die Vermutung Furtwänglers auf Demetrios wird wohl fehlgehen; mehr Beachtung scheint ein von Flasch und Arndt unternommener Versuch zu verdienen,[2] die den auf den Namen Kleons modern getauften Porträtkopf des Neapler Museums als für die Weise des Demetrios charakteristisch in Anspruch nahmen. Die hohe künstlerische Bedeutung dieses literarisch wenig beachteten Kopfes hat aber schon der in Neapel lebende Meister Jusepe de Ribera erkannt, der in seinem in der Akademie zu Venedig befindlichen Bilde, die Marter des heiligen Bartholomäus, dessen Züge jenem Kopfe entlehnte.

Kephisodotos wie Demetrios gehören zu der Generation, die den Übergang der hohen plastischen Kunst des fünften Jahrhunderts in die gleich ideale, aber andern Idealen zustrebende des vierten Jahrhunderts vermittelt. Bald nachdem die letzten Strahlen des Dreigestirnes Myron, Phidias und Polyklet verglommen waren, verlöschten auch die des großen attischen Dreigestirnes der tragischen Kunst. Die Hadesfahrt aber, die Aristophanes seinen Gott antreten ließ, um sie wieder zu erwecken, war für die plastische Kunst nicht vonnöten. Am Horizont der Plastik stieg im neuen Jahrhundert ein neues Dreigestirn in gleicher Leuchtkraft empor: Praxiteles, Skopas und Lysippos. Auch hier bildet der Meister von Sikyon den glorreichen Abschluß, aber Athen bleibt auch diesmal der Vortritt. Aus tiefster politischer Erniedrigung hatte es sein Haupt wieder erhoben, aber wie es sich auch reckte und streckte, seine politische Großmachtstellung blieb unwiederbringlich verloren; vergebens erschöpfte es seine letzten Kräfte in Versuchen, sie wieder zu erlangen. Während es so mühevoll dem Schatten vergangener Macht nachjagte, fiel ihm mühelos eine weit größere als die erstrebte in den Schoß, die geistige Großmachtstellung, die das »violenbekränzte« Athen mit unverwelklichem Lorbeer krönte. Dem Zeitalter des Sokrates folgt das des Platon.

[1] Wolters, Röm. Mitt. II (1888) Tf. 4. Furtwängler, Meisterw. S. 550 Anm. 1. Bernoulli, Gr. Ikon. I, Tf. 12 S. 121.

[2] Arndt-Brunn-Bruckmann, Griech. Porträts zu Nr. 161 ff.

Neuntes Kapitel

Praxiteles und Skopas

Der Zauberklang des Namens Praxiteles hat seit dem Tage, da in Olympia sein Hermes mit dem Dionysoskinde auf dem Arm dem Boden entstieg, an Kraft des Tones erheblich zugenommen.[1] War es einst schon vor der Zeit Ciceros bis nach der Lukians Gebot der modischen Bildung, nach Knidos zu seiner Aphrodite zu pilgern und nach Thespiä, solange sein Eros dort noch im Original stand, so bezeugen jetzt die europäisch eingerichteten Hotels des sonst gänzlich unbewohnten heutigen Olympia die Geltung einer ähnlichen Bildungspflicht für jeden Hellasfahrer, an die ihn auf Schritt und Tritt eine wahre Sintflut von Reproduktionen, vom Papiergeld an bis zur Speisekarte herab, gemahnt. Sie muten an, als ob sie eine Art Entschädigung für die aus dem Altertum völlig fehlenden bieten wollten; so hoch wir auch dieses sein Meisterwerk stellen müssen, dessen mächtige Wirkung auf die folgende Generation wir auch glücklicherweise noch genugsam erkennen, so hat doch nichts als eine dürre Notiz des Pausanias uns die Kunde davon bewahrt. Praxiteles' Ruhm beruht auf der Schöpfung seines Eros, seiner Aphrodite und des Satyrs, den die Phrynelegende mit ihrem Katzengold überzog; aber auch mit den beiden anderen Schöpfungen bringt die Legende das Liebchen des Meisters in einen kausalen Zusammenhang, zu dem freilich die poetische Widmung, die er auf der Basis des Eros angebracht hatte, Anlaß geboten hat. Aber auch diesmal erweist sich die Dichtung der Prosa der Forschung gegenüber als historischer, die lächerlicherweise die Inschrift athetiert hat, an die jene ihre Fäden ansetzte; sie hat den innersten Kern des großen Ereignisses getroffen, die plastische Offenbarung des weiblichen Schönheitsideales. Und nun gar der so intim persönliche Ton,

---

[1] Wenn der Verfasser auch hier im allgemeinen auf sein der Erforschung dieses Meisters gewidmetes Buch zurückverweisen muß, so ist das Folgende doch etwas anderes, als ein einfacher Auszug daraus.

den sie anschlägt. Er kehrt sonst ähnlich nur in den Bruchstücken der Malerbiographien wieder und bezeichnenderweise ist Praxiteles auch in das plinianische Malerbuch hineingeraten, allerdings wie Pontius ins Credo. Wir mißverstehen ihn jedoch nicht mehr, seit wir das Eindringen der malerischen Anschauung in die Plastik als seine persönliche Tat kennen gelernt haben. Indessen diese beiden epochalen Errungenschaften sind in Wirklichkeit ein und dieselbe, das eine Mal von der formalen, das andre Mal von der technischen Seite betrachtet. Die »marmoris gloria«, die ihm Plinius in denkbar höchstem Ausmaß zumißt, steht mit der magna gloria penicilli, die derselbe Autor an Zeuxis rühmt, in einem ähnlichen Zusammenhang, wie dessen Helenabild mit seiner knidischen Aphrodite.

Praxiteles war Athener, wie uns die einzige echte erhaltene Künstlerinschrift, die in Südrußland gefunden wurde, bezeugt. Das dort fehlende Demotikon entnehmen wir der Inschrift seiner Söhne und seines Enkels, die sich Eiresidäer nennen. Von der Künstlergeneration, der er entstammt, haben wir seinen gleichnamigen Ahnherrn als Schüler des Kalamis kennen gelernt und soeben auch seinen Vater, den Meister der Eirene, in dem wir nach bewährten Analogien zugleich auch seinen Lehrer sehen dürfen. Sein plinianisches Akmedatum Ol. 104 = 364 ist, wie wir zu wissen glauben, nach seiner Knidierin, deren Aufstellung in diese Zeit fallen muß, visiert, und zwar annähernd richtig; damit stimmt auch die Generationsrechnung des Pausanias gut, der ihn in die dritte Generation nach Alkamenes ansetzt.[1] Über die Frage aber, wie er sich zu den auf ihn einstürmenden künstlerischen Einflüssen verhielt, können nur seine Werke Antwort geben, von denen uns glücklicherweise neben dem großen originalen von seiner Hand doch auch eine kleine, aber relativ immerhin bedeutende Zahl literarisch gesicherter in einer Kopienfülle vorliegt, die am deutlichsten ihre Schätzung

[1] Den von Hauser (Jahreshefte, VI [1903] S. 103 Anm. 22) gegen meine Lösung der chronologischen Frage vorgebrachten Argumenten kann ich keinen Wert beimessen. Wenn er gegen Dörpfeld der Forderung der Herausgeber der Excavations of Megalopolis zustimmt, daß die Datierung der Arbeiten in Megalopolis aus der Chronologie der dort tätig gewesenen Künstler erschlossen werde, so müßte dann Damophon von Messene wieder zum Zeitgenossen des älteren Kephisodot werden, wie einst in Brunns Künstlergeschichte. — Bezüglich der Nachricht in Plutarchs Phokion 19 über den Bruder der ersten Frau des Phokion habe ich zunächst zu bemerken, daß die Textänderung, die mir Hauser unter Zitierung meiner Worte zuschreibt, wie sich aus dem Folgenden ergibt, nur als Erläuterung des realen Verhältnisses angeführt wird. Wenn er aber zu zeigen versucht, wie die Nachricht lauten müßte, wenn sie meiner Erklärung entsprechen sollte, so kann es doch nur natürlich erscheinen, wenn der zeitgenössische Schriftsteller die nahe Beziehung zu dem berühmten Zeitgenossen hervorhob und nicht auf einem Umweg die entferntere zu dem berühmteren der früheren Generation konstruiert hat. Der Hauptvorzug meiner Annahme liegt aber darin, daß er den inschriftlich bezeugten Demoswechsel des jüngeren Kephisodot einfach erklärt, für den es sonst keine plausible Erklärung gibt, während die frühere eine chronologische Seltsamkeit bietet.

verrät. Plinius versichert uns, er habe auch wunderschöne Bronzewerke geschaffen. Und gerade unter diesen haben sich gar köstliche gefunden, die uns den künftigen Großmeister der Marmorplastik in einem früheren Stadium zeigen, darunter auch eines seiner berühmtesten, der Satyr der athenischen Dreifußstraße, den er nach dem ihm von Phryne erpreßten Geständnis für gleichwertig mit seinem Eros erklärt haben soll. Diese allbekannte Geschichte wird ihm zu seinem Beinamen der »weltberühmte« verholfen haben. Er stand nicht als Einzelfigur, sondern gehörte zu einer Dreifigurengruppe mit Dionysos und Methe. Pausanias sah ihn mit einem Dionysos und einem Eros, eines sonst auch bekannten Thymilos, vereint, die offenbar zum Ersatz für die weggekommenen begleitenden Gestalten gemacht waren, und beschreibt kurz seine Aktion: er reicht dem Dionysos das Trinkgefäß. Wir besitzen in zahlreichen statuarischen Kopien diesen »einschenkenden Satyr«[1] und sehen seine Gestalt in einer großen Anzahl attischer Reliefs verwendet, die uns von dem besonderen Eindruck, den dieses Werk auf die Künstler der nächsten Zeit gemacht hat, Kunde geben. Die Figur hielt das Trinkhorn des Gottes in der Rechten und füllte es aus einem Krug, den die hochgehobene Linke hielt. Der Künstler hat das Motiv des Schenkens aus einem ganz besonderen Grunde verwendet. Es gab ihm das Recht zu einem bisher unerhörten Wagnis, die burleske Gestalt der Volksphantasie in das Reich der idealen Schönheit zu erheben, die des Meisters eigenste Domäne war. Der vielstimmige Jubel, der diese Tat gefeiert hat und ihrer Bedeutung gerecht wird, läßt uns fast vergessen, daß sie keine erlösende war, weil sie keine solche sein konnte. Trotz aller himmelstürmenden Versuche blieben und bleiben die Pforten des Paradieses diesem Dämon verschlossen, das Schlußergebnis ist, daß die hellenische Kunstgeschichte um ein geniales Intermezzo und ein paar herrliche Schöpfungen reicher geworden ist.

Bei diesem Umformungsprozeß ging dem Satyr sein Schwänzchen natürlich verloren, die Ohren durften aber nur gestutzt werden, sie mußten ihren tierischen Ursprung wahren; auch im Haar blieb trotz der Binde, die die Rangerhöhung versinnlicht, und des Beerenkranzes doch noch ein leiser Rest von Struppigkeit. Aber diese notwendigen Zutaten haben in der kleinsten Dosis nur mehr die Wirkung einer Würze, die diese Gestalt glücklich vor erotischer Süßigkeit bewahrt. In ihrem Motiv und Linienfluß und besonders faßbar in dem flüssigen Strahl, der auch hier den Weg von der gehobenen Rechten nach der gesenkten Linken nimmt, blickt das Vorbild des Enchriomenos des Alkamenes durch, ja sogar das Vorbild des Vorbildes,

[1] Über den einschenkenden Satyr a. a. O. S. 182 ff. Collignon, II, S. 255 Fig. 131. Brunn-Bruckmann, Tf. 376. Bulle, Tf. 154 (das Exemplar aus Palermo).

die gleichartige Schöpfung Polyklets; denn gerade das von Alkamenes für diese Schöpfung aufgegebene polykletische Standmotiv findet sich in allerdings freiester Bearbeitung hier wieder. Wir haben gesehen, wie das Problem des polykletischen Rhythmus Alkamenes, Agorakritos und manch anderen attischen Künstler bis auf den Vater unseres Praxiteles beschäftigt hat, jeden in etwas anderer, aber fast alle in gleich starker Weise. Nun findet es seine einfache und doch überraschende Lösung. Die bisherigen Versuche, diesen Rhythmus zu ändern, indem man den schroffen Gegensatz zwischen der einseitigen Hebung und Senkung, der ihm zugrunde liegt, bald leicht steigerte oder schwächte, aber immer mit dem fast unbewußt waltenden echt attischen Bestreben, ihn aufzulösen, konnten ein wirklich Neues nicht zuwege bringen. War das Bedürfnis klar empfunden, dann gab es nur den Weg, der hier eingeschlagen war. Der Kontrapost mußte auf das äußerste Maß gebracht werden, ohne die Hebung des einst gesenkten Armes wieder aufzugeben; damit schlossen sich die widerstrebenden Linien von selbst zusammen, und hier ist es die ideale Linie des herabfließenden Strahles, die diese Verbindung förmlich versinnbildlicht, während ihr im Vorbild nur die Aufgabe zufiel, den Schwerpunkt zu durchschneiden. Dieser Wechsel der Funktion kündet aber eine weitere Tat vernehmlich an. Aus dem rhythmischen System Polyklets ist ein anderes weit vollkommeneres geworden, und dieser neue Rhythmus, der das Auge um die Umrisse der Gestalt in sanft geschwungenen Linien führt, ohne ihm durch scharf einschneidende Zäsuren Halt zu gebieten, darf nach dem Meister benannt werden, der ihn erfand und dessen Gesamtschöpfungen er in immer neuen Variationen durchzieht. Aber der Ausgangspunkt des alten Systems lag auf dem Gebiet der Ponderation. Es war eine notwendige Konsequenz der ersten Tat, auch diese zweite zu tun; die freiere Kunstanschauung, die sich in jener offenbart, konnte sich nur dann voll entfalten, wenn es ihr gelang, das traditionelle Ponderationssystem zu durchbrechen.

Das ist im Apollon Sauroktonos unseres Meisters geschehen, einem Bronzewerke, von dessen hoher künstlerischer Bedeutung sowohl die literarische, wie die monumentale Überlieferung Kunde gibt, und die letztere nicht bloß auf dem gewöhnlichen Wege der Replikenliste, sondern auch dadurch, daß sie klar zeigt, welchen Einfluß bis in die spätesten Tage der griechischen Plastik die in demselben paradigmatisch verkörperte originelle Idee gehabt hat, den Schwerpunkt der Figur nach außen zu verlegen. Der jugendliche Gott lehnt in lässiger Haltung an einem Baumstamm, einen Wurfpfeil in der Rechten, mit dem er nach einer Eidechse zielt, die an dem Stamm hinaufläuft.[1] Dieses noch heute im Süden be-

[1] a. a. O. S. 104 ff. Helbig, Führer[2], I, Nr. 198, und II, Nr. 791. Collignon, II,

liebte Spiel des Eidechsenspießens ist ein Sport, der bei der kolossalen Beweglichkeit des Zieles große Anforderungen an die Gewandtheit des Spielers stellt, aber die Bedenken, ob es des Gottes würdig sei, haben zu Deutungen verführt, deren weithergeholte Gelehrsamkeit mit dem einfachen Tatbestand in schrillem Widerspruch steht. Es mag aber für den Meister dieses Götterbildes recht bezeichnend sein, daß der Maßstab religiösen Empfindens vor demselben versagt und nur der rein künstlerische in einem weit höheren Sinne als je bisher Geltung hat. In der Auffassung des Gottes der ewigen Jugend und Kraft, der hier in Knabengestalt von reinster Schönheit, in einem dieser Altersstufe angemessenen Motiv erscheint, blickt das Erosideal des Meisters bereits siegreich hervor, das auch der eben behandelten Gestalt des jugendlichen Satyrs nicht fremd erscheint. Der völlige Bruch mit dem bisherigen Ponderationssystem erscheint auch äußerlich vollzogen, indem sich das eine Bein mit den Zehenspitzen an die Ferse des andern anschließt, wodurch das Lehnen der Gestalt bedingt wird. Dies Motiv aber gibt die willkommene Gelegenheit, die Ausladung der Linien weit über das Maß, das an der Standfigur möglich ist, zu steigern. Während sie dort nur in der Höhenrichtung auf und niederwogen, ist nun hier eine zweite Dimension dazugekommen; sie gehen nun auch von der Spitze der gehobenen Linken zu der der gesenkten Rechten in die Richtung der Breite, wobei sie das für jene geltende Gesetz des Kontrapostes bewahren. Der Reiz der Linienführung wird dadurch vervielfacht.

Wir haben gelegentlich der Behandlung des phidiasschen Aphroditetypus den Einwurf kennen gelernt, den man gegen die praxitelische Erfindung des Stützmotives gemacht hat und dort schon die prinzipielle Verschiedenheit betont, die diese Analogie zu einer falschen stempelt. Die künstlerische Funktion der Stütze besteht hier nicht allein darin, daß sie dem Linienflusse der Figur ganz neue Wege gebahnt hat, sie ist auch als lebendiger Baumstamm in die Handlung mit einbezogen und wirkt wie ein Versatzstück, das die malerische Szenerie, in der sich das Ereignis abspielt, in knapper Kürze andeutet. So hat sie die Grenzen der Plastik erweitert nach der Richtung der Malerei zu, deren Einwirkung auf unsern Meister wir hier gar deutlich spüren. Diese Empfänglichkeit war es, die ihn zum ersten echten Marmorbildner befähigt hat, und nun, da sie an einem Bronzewerke hervortritt, vermeinen wir fast den Gang zu sehen, den sie genommen hat. Die Knabengestalt selbst ist noch ganz bronzemäßig stilisiert, ja noch mehr als das, ihr Linienfluß eignet sie gar nicht für die Ausführung in Marmor, wie die störende Stützenwirtschaft in den uns erhaltenen Marmorrepliken augenfällig zeigt: Praxiteles hat auch den ganzen Umfang der

S. 286 Fig. 146, S. 287 Fig. 147. Brunn-Bruckmann, Tf. 234. Kunstgesch. in Bildern, I. 55. 6. Bulle, Tf. 158.

Freiheit, die die Technik des Bronzegusses bietet, erst entdeckt, ehe er dem Marmor seinen spezifischen Reiz entlockte. Aber mit dieser letzteren Entdeckung ist das malerische Element von der Peripherie der Gestalt mit beseelender Kraft in ihr Inneres eingedrungen.

Die Komposition des Apollon-Eidechsentöters bietet das wundersame Schauspiel des Eindringens eines ganz naturalistischen, wir möchten nach moderner Terminologie sagen genrehaften Elementes, in die antike Götterplastik. Der hier dargestellte Vorgang ist dem Leben abgelauscht und nur durch den Adel der Darstellung in das Reich des Idealen emporgehoben. Verständlich wird diese Erscheinung nur im Lichte ihrer Zeit. Praxiteles kann von der realistischen Strömung nicht unberührt geblieben sein, gerade deshalb, weil er sie so glorreich überwunden hat, und diese kulminierte damals auf dem Gebiete der attischen Plastik in Demetrios von Alopeke. Sein Athenabild auf der Akropolis hat den Weg gewiesen, der zum Apollo Sauroktonos führte. Er war es, der es zum ersten Male gewagt hat, die Gottheit ohne den Glorienschein der mythischen Herrlichkeit in dem rein künstlerischen Reiz eines intimen Vorganges darzustellen. Praxiteles ist hier noch einen Schritt weiter gegangen. Das Spiel seines Apollon ist äußerlicher und bedeutungsloser geworden als das jener Athena, aber es zeigt den Gott in voller jugendlicher Seligkeit. Damit ist aber das poetische Element an Stelle des mythischen getreten, und wir begreifen, warum das Altertum die Namen beider Meister in so bestimmten Gegensatz gebracht hat. Der Sauroktonos ist nicht das einzige Beispiel, das den Einfluß des Demetrios auf Praxiteles bezeugt, wohl aber dasjenige, welches am deutlichsten erkennen läßt, in welcher Art er diesen in sich aufzunehmen und umzugestalten vermocht hat. Zum Schlusse wollen wir noch einer bezeichnenden Wirkung dieses eigenartigen Werkes gedenken. Versucht man den Baumstamm, der in die Handlung mit einbezogen ist, wegzunehmen, so fällt mit ihm auch die Schwerpunktlinie fort, die in denselben gebannt ist, und ein Ersatz durch ein anders geartetes, sagen wir figürliches Element wird nötig. Damit ist aber die Vorbedingung zu einer syntaktischen Verbindung zweier Gestalten zur formalen Gruppeneinheit gegeben, und die vielfache Ausnutzung, die der Sauroktonostypus in später Zeit durch reale Ausführung dieses Experimentes gefunden hat, läßt seine kunstgeschichtliche Bedeutung auch in diesem Punkte erkennen.

Kein äußeres Zeugnis reiht dem Apollon Sauroktonos eine zweite Bronzeschöpfung von gleichem Zauber heranreifender Jugendschönheit und noch tieferem poetischem Gehalt an; keines spricht von jener Hypnosgestalt, deren immer mehr anschwellende Zahl von Repliken[1] uns eine

[1] a. a. O. S. 133. Seither ist eine besonders schöne, nur leider kopflose Bronze von

künstlerische Wertung zeigt, die seiner Bedeutung angemessen erscheint. Aber ihre Wirkung hilft uns nicht über jenen Mangel hinweg, und so bleibt der stilistischen Analogie die Beweisführung vorbehalten, ihrer Kraft wird sich, wie wir zuversichtlich glauben, die Forschung nicht dauernd verschließen können. Die künstlerische Individualität spricht zu mächtig aus dieser Schöpfung von überwältigender dichterischer Kraft, um allzulange im Inkognito zu verharren. Der jugendliche Gott schwebt leichten Schrittes wie durch die Lüfte dahin, seine vorgestreckte Rechte gießt aus dem Horn die Träume auf die Schläfer herab, denen der Zauberstab in seiner Linken, ein Mohnstengel, die Augen geschlossen hat. Der Oberkörper dreht sich, der Bogenbewegung des Armes folgend, leicht nach links, das Haupt ist ein wenig gesenkt, wie wenn der Blick jenen gelten würde, denen er seine Gaben spendet. Den Schläfen entwächst ein den Fittichen eines Nachtvogels nachgebildetes Flügelpaar, es symbolisiert sinnig die beschwingte Phantasie, die im Fluge das Reich der Traumwelt durchzieht.

Diese Hypnosstatue hat ebensowenig eine Vorgeschichte, wie der Sauroktonos. Beide verdanken ihre Entstehung ausschließlich der schöpferischen Künstlerphantasie. Das eine Mal war es ein real erschauter Vorgang, der sie befruchtet hat, hier sind, wie wir an andrer Stelle auseinandergesetzt haben, homerische Verse die Träger der Inspiration gewesen. Und doch ist die brüderliche Ähnlichkeit kaum zu verkennen. Die gleiche Altersstufe und Größe, die starke physiognomische Übereinstimmung, wie die gleiche hier nur durch den Flügelansatz leicht variierte kunstvolle Haaranordnung, sind als Zeugnisse des gleichen Ursprunges längst beachtet worden. Aber noch deutlicher tritt derselbe gerade in den unterscheidenden Zügen beider Gestalten zu tage, die ihren Charakter als Autorvariationen nicht verleugnen. Die schwebende Stellung hier zeigt die gleiche Loslösung vom alten Ponderationssystem und ist mit überraschendem Feinsinn der Natur abgelauscht. Um die fortdauernde Bewegung darzustellen, ist der Moment der Ruhe zwischen zwei Schritten festgehalten, wodurch die Vorstellung des unmittelbar voraufliegenden wie die des nachfolgenden Stadiums ausgelöst wird. Das Tempo der Bewegung als Andante gibt die Senkung des Hauptes, wie die Drehung des Oberkörpers an. Der Rhythmus der Linienführung zeigt wieder die Vereinigung des Kontrapostes der Umrißlinien mit jenem, die die Bewegung der Arme hervorruft, und wenn diese auch diesmal eine andre Richtung nimmt, so stimmt sie ebenso mit der geänderten Richtung der ersteren. Und das

etwa halber Lebensgröße, spanischen Fundortes und ehemals im Besitze von Canova de Castillo, dazugekommen, die sich jetzt im Berliner Museum befindet. Arch. Anz. XVII (1902) S. 162. Arndt-Brunn-Bruckmann, Tf. 529 und Text. Collignon, S. 357 Fig. 181. Bulle, Tf. 160. Einzelvkf. 1549/50.

Versatzstück des Baumstammes, das hier fehlt, entbehren wir leichter als der Marmorkopist des Madrider Exemplares, der dieser Stütze aus Eigenem gleich ein Eidechsenpaar hinzugefügt hat. Dort hat es uns ein Stück des landschaftlichen Hintergrundes festgehalten, mit den Strahlen des Sonnenlichtes, das das Tierlein hervorgelockt hat. Hier denkt sich die Phantasie des Beschauers ganz ohne weiteres den nächtlichen Sternenhimmel selbst zur Figur hinzu.

Eine unverhoffte aber um so erfreulichere Bekräftigung der Zuteilung der Hypnosstatue an Praxiteles hat die monumentale Wiederentdeckung einer literarisch bezeugten Bronzeschöpfung gebracht, die unter dem Motivnamen der Pseliumene von Plinius und Tatian erwähnt, und wie es sich nachträglich herausgestellt hat, auch von Christodor poetisch gefeiert ward. Der Motivname ließ uns die Freiheit, an ein Armband oder ein Halsband zu denken, dessen Anlegung die Frauengestalt beschäftigte. Ihre Auffindung[1] hat nicht bloß für das letztere entschieden, sondern zugleich die angebliche Genrefigur als Aphrodite enthüllt und der Handlung ihren bedeutungsvollen Sinn wiedergegeben. Es ist der »Zaubergürtel«, den sie anlegt, der dem Reiz ihrer Schönheit, die sich unverhüllt zeigt, die Herzen der Sterblichen wie der Unsterblichen untertänig macht. Klingt nicht in diesem der homerischen Dichtung entlehnten Motiv die Verkündigung des Grundprogramms, das die Kunst unseres Meisters durchzieht, so deutlich, als es der Formensprache nur zu reden vergönnt ist, hervor? Seitdem es dem Verfasser vergönnt war, in der einst im Privatbesitz zu Cassel befindlichen Bronzefigur eine Wiederholung dieser Pseliumene zu erkennen, hat sich eine zum größten Teil aus Bronzen bestehende Replikenreihe hinzugefunden, die eine glänzende Anerkennung dieser praxitelischen Schöpfung bedeutet. An ihre Spitze gehört die aus der Pourtalésschen Sammlung ins British Museum gelangte Bronze von 0,25 m Höhe; sie überragt an künstlerischer Vollendung alle bisher bekannten Exemplare. Wir werden uns zunächst nicht wundern, wenn wir unsern Meister in dieser weiblichen Schöpfung an dem traditionellen Ponderationssystem ganz in der Weise, wie es der einschenkende Satyr zeigt, festhalten sehen. Hier wo das Neue im Thema selbst lag, dessen Sieg ihm Herzenssache war, unterwirft er sich willig dem plastischen Gesetz der Statik, mit dem erst spätere Nachfolger auch an der weiblichen Gestalt ihre lustigen Experimente getrieben

[1] Arch. Jahrb. IX (1894) S. 248 Tf. 9. Collignon, S. 279 Fig. 140. a. a. O. S. 282 ff. Klein, Praxitelische Studien, S. 60 ff. Zu den vierzehn Exemplaren der letzten Replikenliste kommt noch eine sehr schöne Terrakotte hinzu, ehemals im Besitze von Branteghems: Fröhner, Coll. Br., Tf. 418 (Burlington, Fin arts Club, 1888, Tf. 216) und eine Bronze: Revue arch. (Reinach). Die Londoner Bronze jetzt Catalogue of the br. 1084 Tf. V und Bulle, Tf. 183.

haben. Er war zu sehr großer Künstler, um Manierist zu werden, aber der Rhythmus des Linienflusses, der dem Sauroktonos und Hypnos eignet, kehrt hier in neuer Variation wieder. Die goldene Kette, die die gehobene Rechte mit der gesenkten Linken verband, fügt sich diesem in ähnlicher Weise ein, wie der aus dem Horn des einschenkenden Satyrs herabfließende Strahl; sie schließt den Stromkreis, der die Arme durchzieht. Die homerische Stelle, die Praxiteles zu seiner Pseliumene inspirierte, steht auf dem Blatt, das auch die Verse enthält, die der Komposition des Hypnos zugrunde lagen; wie ein Bekenntnis dieser gleichen Geburt aus dem Geiste der Dichtung wirkt nun die frappante geschwisterliche Übereinstimmung des Kopfes der Pourtalésschen Bronze mit dem Kopfe des Hypnos.

Wie die Aphrodite Pseliumene sich als Zeugin für die Hypnosstatue unsers Meisters erwies, so strahlt sie ihr Licht auch auf ein anderes ohne Meisternamen überliefertes Werk aus und sichert dessen praxitelischen Ursprung, auf die unter dem Namen der »Diana von Gabii« allbekannte und allbeliebte Statue der Artemis.[1] Damit hat sie eine Hoffnung verwirklicht, die schon vor ihrem Wiedereintritt ins monumentale Leben auf sie gesetzt ward, und in der Tat gibt es in unserm Antikenvorrat kaum zwei Werke, die bei gründlicher Wesensverschiedenheit eine so starke formale Übereinstimmung zeigen, wie wir sie sonst nur zwischen Thema und Variante zu finden gewohnt sind. Diesmal entspricht die kleine Zahl von Repliken nicht unsern hochgespannten Erwartungen, aber es sind doch technische Indizien vorhanden, die ihre Abstammung von einem Bronzeoriginal sichern. Die Göttin ist in einer Beschäftigung dargestellt, die eine gewisse Ähnlichkeit mit der der Pseliumene hat: sie legt sich den Mantel über ihr hochgeschürztes Jagdkleid an, und dieses allein ist es, das ihren Charakter als Artemis erkennen läßt. Von all den Attributen, mit denen sie die frühere Kunst auszustatten pflegte, hat sie keines, ganz wie ihr Bruder Sauroktonos, und die Verlegenheit, die dieser den Exegeten bereitet hat, kommt auch hier in gleich heiter wirkenden Lösungsversuchen zutage. Wir haben dort eigentlich schon zu der Frage Stellung genommen und kaum nötig, nochmals zu betonen, wie stark sich die künstlerische Eigenart unsers Meisters gerade in diesen angeblichen Schwierigkeiten offenbart; aber wie er dazu kam, gerade für das Artemisideal dieses Motiv zu ersinnen, dazu brauchte es wahrhaftig nicht der Erinnerung an den wohlgefüllten Kleiderschrank der heimischen Brauronia. Das Bekleidetsein der Artemis war nun einmal obligat, seinem ungestümen Drange nach der Darstellung der nackten

[1] a. a. O. S. 300 ff. Collignon, S. 283 Fig. 144. Kunstgesch. in Bildern, I. 56. 4. Brunn-Bruckmann, Tf. 59.

weiblichen Schönheit konnte er da nicht folgen. Für Aphrodite hatte er das Motiv des Entkleidens erfunden; mußte ihm da nicht das entgegengesetzte Motiv für den Gegensatz der jungfräulichen Göttin passend erscheinen? Die künstlerische Wirkung der Aktion des Umlegens hatte die Schöpfung der Aphrodite Pseliumene erwiesen, sie hat sich aufs neue in diesem Werke glänzend bewährt. Es ist recht lockend, den leichten Änderungen in Armhaltung und Kopfwendung nachzugehen, in der sie hier auftritt, aber der charakteristische Unterschied liegt doch im Objekt. Es ist der vom Sauroktonos her wohlbekannte praxitelische Rhythmus, der auch diese Gestalt durchzieht, aber die Gewandung wirkt wie ein Sordino, und damit ist auch der Ton getroffen, der ihr spezifisch angemessen erscheint. Der Kopftypus der Diana von Gabii ähnelt dem uns bisher bekannten nicht mehr. Es sind in jungfräulicher Fassung dieselben Züge, die uns das Antlitz seiner Knidierin zeigt, und so hat ihm schon zu dieser Gestalt sein berühmtes Liebchen Modell gestanden.

Die Knidierin leitet für uns die Epoche seiner Marmorplastik ein, dem Altertum galt sie als der Höhepunkt seines Gesamtschaffens. Die Reihe der bisher behandelten Monumente erweckt den Anschein, als ob die praxitelischen Bronzeschöpfungen insgesamt den Marmorwerken vorausgegangen seien; der Zufall der Überlieferung hat dabei gewiß mitgewirkt, denn so systematisch spielen sich auch solche Ereignisse nicht ab. Aber dessen Werk ist nur die vielleicht ungebührliche Zuspitzung dieses symptomatischen Elementes, nicht dies selbst. Wohl spricht Plinius von einer bronzenen Aphrodite unseres Meisters, die in Rom zur Zeit des Kaisers Claudius im Brande des Felicitastempels untergegangen ist, als gleichwertig mit der weltberühmten marmornen, aber die gloria, die ihr gefehlt hat, ist doch die des Marmors; Aphrodite und Eros haben sie geschaffen und gefestigt. Die Legende hat die Geschichte der Schöpfung der Knidierin sinnig verherrlicht; sie stellt sie als die eigenste Tat des Meisters dar, der seinen koischen Auftraggebern die bekleidete Göttin nach ihrer Bestellung fertigt, und ihnen die Wahl überläßt zwischen ihr und seinem gleichzeitig gefertigten Meisterwerk. Die Verschmähte wandert nach Knidos und feiert dort eine glänzende Rehabilitation; sie übt eine riesige Attraktionskraft aus, sie stellt alle Kunstwerke ihrer Umgebung in den Schatten und ist den glücklichen Besitzern für keine Summe feil. Die raffinierte Art der Aufstellung, von der uns Plinius und besonders ausführlich Lukian berichtet, wird kaum die ursprüngliche gewesen sein, sie bedeutet wohl ein Entgegenkommen, das man den Ansprüchen des von allen Seiten zuströmenden Publikums schuldig zu sein glaubte; das vorgeschützte Einverständnis der Göttin sollte zur Beruhigung der Gläubigen dienen, die die Hebung des Fremdenverkehrs nicht durch eine Profanation erkaufen wollten.

Die blieb auch angeblich nicht aus, hat aber nur als zugkräftige Reklame gedient. Die Beschreibung Lukians und die mit dieser stimmende Abbildung auf den Münzen von Knidos boten die wissenschaftliche Grundlage zu ihrer monumentalen Wiedergewinnung, die wir Ennio Quirino Visconti verdanken.[1] Wenn sie erst spät die verdiente Beachtung und in der Mediceerin eine Rivalin fand, die ihr den echten Meisternamen lange streitig machen konnte, weil sie dem Zeitgeschmacke weit mehr zusagte, so liegt die Schuld auch an dem Zustand der monumentalen Überlieferung. So stattlich sich auch die Replikenreihe darstellt, keine der Kopien vermag für sich allein auch nur eine annähernd richtige Vorstellung des Originals zu geben, zu der uns erst die Rekonstruktion im Abguß verhilft. Die Göttin, die Phidias einst als aus dem Meere auftauchend dargestellt hat, ist nun im Begriffe, wieder ins Meer zurückzukehren, freilich nur zum vorübergehenden Genuß eines Bades, was mit der religiösen Vorstellung, die jenes erste Motiv beherrscht, gar nichts zu tun hat, dafür aber die Göttin menschlichem Empfinden so nahe stellt, wie das Sauroktonosmotiv Apollo. Die Wahl desselben war durch die gleiche Tendenz gegeben, die die Aphrodite Pseliumene ins monumentale Leben rief: die göttliche Schönheit des weiblichen Leibes unverhüllt zu zeigen. Dort war das Wagnis gelungen, unter geschickter Nutzung eines vom Mythos gebotenen Vorwandes, etwa wie die Idealisierung des Satyrs durch sein Schenkenamt gerechtfertigt erschien. Aber wie der Meister später im ausruhenden Satyr, ohne sich zu irgend etwas herbeizulassen, was wie eine Konzession gegen seine künstlerische Überzeugung aussah, das gleiche Experiment glatt durchgeführt hat, so hält er hier nunmehr eine sachliche Begründung für nötig. Die Göttin hat sich eben zum Bade entkleidet und läßt ihr Gewand auf eine neben ihr stehende Hydria, der die Funktion des Versatzstückes zufällt, herabgleiten, während die Rechte in einer reinen Reflexbewegung den Schoß deckt, der Kopf wendet sich leicht nach links, der Blick ist in die Ferne gerichtet, wie nach dem Horizont der lockenden See. Der Ausdruck holdseligen Liebreizes verklärt die edlen Züge, Kontrapost und Rhythmus der Umrißlinien, sie sind auch hier vorhanden, allein der Meister, der sich bisher in diesen Dingen nicht genug tun konnte, hat sich hier eine weise Beschränkung auferlegt. Schien diese schon das Material zu erfordern, so war ihr Zurücktreten doch auch durch höhere rein künstlerische Zwecke geboten. Es ist das malerische Element, das hier seinen Einzug in die plastische Formgebung hält. Die legendarische Überlieferung hat die Er-

[1] a. a. O. S. 248 ff. Helbig, Führer², I, Nr. 324. Brunn-Bruckmann, Tf. 371. Collignon, S. 275/6 Fig. 137/8. Kunstgesch. in Bildern, I. 55. 2. 3. Bulle, Tf. 177/8 u. Textbild S. 62. Furtwängler, Samml. Somzée, Tf. XVIII Nr. 33. 34.

innerung dieses Ereignisses als persönliche Tat des Meisters gesetzt, indem sie ihn auf die Frage, welche seiner Marmorwerke die allerschönsten seien, bescheiden antworten ließ: diejenigen, an denen Nikias, der große athenische Maler, mit Hand angelegt hat. Von der Natur dieser »circumlitio« haben wir freilich nur eine ungefähre Vorstellung, aber die Hydria mit ihrem Ornament, das Gewandstück, das goldene Armband und die Binden im Haar, wie dieses selbst, fordern das Färbeln und Tönen geradezu heraus; das zaghaft durchgeführte Experiment lehrt, wie viel dieses Werk gewinnt, wenn es den Gipsgeschmack los wird. Es ist recht begreiflich, daß Praxiteles mit dem Maler, von dem uns Plinius berichtet, er habe mit besonderem Fleiße Weiber gemalt, künstlerische Berührungspunkte haben mochte, von denen es wohl auch monumentale Zeugnisse gab, ähnlich den Meistersignaturen mit ἐποίησεν und ἔγραφσεν auf den alten attischen Vasen. Aber wenn er auch die praktische Ausführung der Bemalung seinem fachkundigen Genossen überlassen mochte, das tiefer liegende malerische Element offenbarte sich nicht erst in jenen äußeren Zutaten. Es zeigt sich am glänzendsten in der Verwertung des auf die Hydria herabfallenden Tuches, dem hier zum erstenmal die Rolle des Reflektors zufällt, in der es bis in späte Tage verharrt. In andrer Weise hat die gleiche Probe der Kopf der Aphrodite bestanden, von dem der Madonnentypus Guido Renis abstammt. Was einst die Behandlung des Körpers an malerischem Reiz, der den Kopisten unerreichbar blieb, für den uns aber Lukians feine Empfänglichkeit bürgt, aufgewiesen haben mag, zur Abschätzung dieser Differenz bietet uns sein wiedergewonnenes Originalwerk einen gewiß annähernd richtigen Maßstab. Wir dürfen sie demnach uns stark genug denken, um die eindringliche Wertschätzung der alten Kunstkennerschaft zu begreifen. Nach ihr erscheint es fast, als ob Praxiteles den Höhepunkt der Virtuosität in der Behandlung des Marmors erreicht hätte, aber die Tatsachen der monumentalen Überlieferung stehen mit solch überschwenglichen Urteilen nicht im Einklang.

Welch gewaltigen Einfluß die Schöpfung der Knidierin auf die Folgezeit ausgeübt hat, dafür spricht eine kaum übersehbare Reihe von Aphroditebildern, die in neuen reizvollen Variationen das Motiv weiter entwickeln und immer tiefer in das Gebiet des »Genres« hinabsteigen. Wie sie an Raffinement der Ausnutzung desselben das Original überbieten, so zeigt sich doch auch schon in gar manchen von ihnen ein Ähnliches der technischen Arbeit, das weit über den Grad des Könnens, der dem vierten Jahrhundert erreichbar war, hinausging. Für unseren Meister bleibt auch auf dem Gebiete der Ruhm des Entdeckers und dafür ist auch der Überschwang des Lobes nicht zu viel. Aber im Hinblick auf die Aphroditebilder der Folgezeit können wir ihm die Palme der plastischen Verkörperung des weiblichen Reizes nicht reichen, in dessen naturalistischer

Wiedergabe jene ganz erheblich fortgeschritten sind. Dabei aber gingen freilich die Größe und Idealität der Auffassung und der Formenadel, der sie noch Lukian als die himmlische Aphrodite erscheinen ließ, verloren.

Unser Meister hat das Aphroditethema in einer Reihe von Gestalten behandelt, von denen uns neben der Knidierin und der Pseliumene noch die von Kos, eine zu Thespiä, eine im karischen Alexandrien und die Bronzestatue in Rom genannt werden; überdies stand das Urbild der Knidierin, Phryne, von seiner Hand in Thespiä und Delphi. Dort als Marmorstatue, hier als Bronzewerk. Von den Versuchen zum monumentalen Wiedergewinn einer dieser Gestalten hielt wohl nur die Zuteilung der Aphrodite von Arles, eine Kopie praxitelischen Originales, stand, von deren Ruhm eine kleine Replikenliste und von deren Schönheit vor allem der Marmortorso in Athen spricht.[1] Hier erscheint die Göttin nicht völlig entblößt; das Gewand läßt den ganzen Oberleib frei, es ist um die Hüften und den linken Unterarm, der die überfallende Faltenmasse an den Leib andrückt, geschlungen. Ihr allgemein anerkannter praxitelischer Ursprung bedarf kaum eines weiteren Wortes; Ponderation und Kontrapost, Hebung und Senkung der Armhaltung, wobei wir uns den falsch ergänzten rechten Arm stärker gehoben und eingebogen denken müssen, erinnern an den einschenkenden Satyr, nur der schöne Kopf steht mitten zwischen dem der Eirene des Vaters und der Knidierin. Rätselhaft aber ist trotz aller Deutungsversuche noch immer das Motiv. War ich früher geneigt, mit Umgehung desselben an die Koerin velata specie zu denken, so scheint mir jetzt eine Beobachtung Mahlers eingehende Erwägung zu verdienen, der dieser Figur in die Linke den Spinnrocken, von dem die Rechte den Faden zieht, gibt und die längst als Spinnerin gedeutete »Catagusa« unseres Meisters in ihr wiedererkennen will.[2] Für ein Aphroditebild wäre dies Motiv wohl ebenso singulär, aber ebenso erklärlich, als es das der im Plinius ihr angereihten Pseliumene ist. Galt doch die Göttin als die älteste der Moiren, und da wäre es begreiflich, wenn sie mit der Ausübung dieser sonst einer der Schicksalsschwestern zufallenden Beschäftigung betraut worden ist. Dem gesponnenen Faden würde im Linienflusse der Gestalt die gleiche Rolle zufallen, die wir vorher dem Strahl aus dem Horne des Satyrs und der Kette in den Händen der Pseliumene zuerkannten, aber auch die halbe Entblößung gewinnt in dem Lichte der Mahlerschen Hypothese eine genügende Erklärung. Die Beschäftigung der Göttin erscheint als zureichender Grund, daß sie den dabei lästig fallenden Mantel so umlegt, wie es

[1] a. a. O. S. 293 ff. Brunn-Bruckmann, Tf. 296 und 300a. Collignon, S. 269 Fig. 134 und S. 271 Fig. 135. Bulle, Tf. 180, Textbild S. 63/64. Mahler, Revue arch. 1902, I.

[2] Mündliche Mitteilung.

ihr am besten paßt, eine Freiheit, von der bekanntlich schon die Niken der Balustrade Gebrauch gemacht haben; damit war dem Meister willkommene Gelegenheit geboten, die Schönheit des enthüllten Oberleibes durch eine überaus geschmackvolle Draperie zu heben. Ihre obere Grenze, der quer gerichtete reich gefältelte breite Überfall, kehrt als Abschluß an einer Reihe voll bekleideter weiblicher Gestalten wieder, die uns die Lösung des Drapierieproblems in seiner Ausgestaltung zeigen, und uns daran erinnern, daß er der Sohn des Meisters war, der den contionans manu velata schuf. In der Gewandpartie aber, die vom linken Arm in einer sich verbreiternden Kaskade herabfällt, erscheint das frei herabsinkende Gewandstück der Knidierin bereits deutlich vorgebildet.

Neben dem Thema der Aphrodite hat das des Eros unseren Meister am intensivsten beschäftigt.[1] Sein gesamtes Schaffen stand unter dem Zeichen dieser beiden Götter. Sein thespisches Erosbild hat im Altertum als eine künstlerische Großtat gegolten, die der Knidierin kaum nachstand, und ob wir auch gelegentlich von zwei weiteren Erosbildern unseres Meisters hören, neben dem von Thespiä konnten sie nicht zur Geltung kommen, wenn auch, wie wir vermuten dürfen, ihr künstlerischer Gehalt keineswegs gering gewesen sein wird. Dem hatte die Phrynelegende jene Weihe verliehen, die mit magischer Kraft die Seelen anzog, wie wenn der Gott selbst in seinem Bilde wirken würde. Die wirksamste Reklame hatte freilich der Meister selbst besorgt; er schuf dies Bild für sein Liebchen, von dem es seiner Heimatstadt Thespiä geschenkt, und wo es neben des Meisters Bild der Aphrodite aufgestellt wurde. Auf die Basis des Eros setzte er ein Epigramm, das ihn auch als Dichter zeigt, aber als solcher konnte er, wie wir bereits erwähnt haben, vor den Augen der modernen Kritik nicht bestehen. Wir haben an anderer Stelle seine Authentizität klargelegt und den hohen Wert dieses künstlerischen Selbstbekenntnisses genugsam betont. Auch sind wir dort dem geistigen und zeitlichen Zusammenhang nachgegangen, der diese Schöpfung mit dem höchsten literarischen Kunstwerke dieser Zeit, dem zu Ehren des gleichen Gottes geschriebenen platonischen Symposion, aufs engste verbindet. Für die monumentale Vorstellung muß das Schlußwort des Epigramms Führer sein, in dem der Meister seinen Gott nicht mehr mit Bogen und Pfeil, sondern »nur mit der Blicke Gewalt« seine Macht ausüben läßt. So eifrig die Suche nach dem praxitelischen Erostypus betrieben wurde, sie ist doch bisher, eine Anzahl von Mißgriffen abgerechnet,[2] resultatlos verlaufen, und

[1] a. a. O. S. 219 ff.

[2] Der ärgste ist wohl die gelegentlich noch immer festgehaltene Zuteilung des »Eros von Centocelle« (Helbig, Führer², I, Nr. 189) an Praxiteles. Von dem für den praxitelischen Eros von Parion reklamierten Genio Borghese des Louvre ist jetzt eine zweite Replik

das will doch mit dem so geräuschvoll in Worten wie in Versen verkündeten Lob desselben nicht stimmen. Diesmal aber bietet sich wenigstens eine Erklärung für das Mißverhältnis zwischen literarischer und monumentaler Überlieferung. Nicht allzu lange nach der Aufstellung des praxitelischen Eros in Thespiä wurde ein zweites bronzenes Erosbild von Lysippos dorthin gestiftet; wir werden ihm bald als dem allbekannten Eros-Bogenspanner begegnen, und diese konkurrierende Schöpfung, so wenig Wesens von ihr auch die Literaten machten, hat in der monumentalen Tradition das praxitelische Meisterwerk matt gesetzt. So befremdend es klingen mag, es gibt in dem bisherigen Vorrat an Denkmälern keine plastische Erosgestalt, die sich durch ihre Formensprache als echt praxitelisch erkennen läßt, aber diesem Sachverhalt tritt wohltuend eine andere nicht weniger frappante Erscheinung gegenüber, es gibt eine Reihe sicherer praxitelischer Jugendgestalten, denen die Erosflügel gewachsen sind. Wir haben das Erosthema des Meisters an dem einschenkenden Satyr mitwirken gesehen und begegnen nun in einer Anzahl von Repliken einer Erosgestalt, dem falsch restaurierten Eros vom Palatin im Louvre voran, in der verklärten Gestalt dieses Schenken. Auch die Besprechung des Apollon Sauroktonos hat uns Anlaß gegeben, an Eros zu denken, der förmlich hinter ihm zu stehen schien. Und wiederum lehren uns Monumente, daß er auch wirklich vorgetreten ist. Der Eros-Sauroktonos findet sich auf Münzen von Prusa am Olymp und in einem nur aus dem Abguß bekannten Torso von trefflicher Arbeit.[1] In diesen beiden Fällen scheint es, als ob die Flügel nicht von Anbeginn vorhanden gewesen und nur zu dem speziellen Zwecke abgestreift seien, sondern sie erscheinen wie der Ausdruck der bisher latent in der Gestalt wirkenden Idee; für den thespischen Eros speziell kommen sie nicht in Betracht. Anders scheint dasselbe Problem bei einer dritten praxitelischen Jugendgestalt zu liegen, dem »Apollino« der Tribuna der Uffizien in Florenz.[2] Apollo, in der gleichen Altersstufe wie sein Bruder Sauroktonos, lehnt den linken Unterarm auf eine Stütze, die hier als Baumstamm ergänzt ist, an dem der Köcher des Gottes hängt; die Rechte ruht auf dem Haupte, dessen träumerischer Blick in weite Fernen zu schweifen scheint. Der Rhythmus der Linienführung ist hier von einem Schwunge, der allein schon auf unseren Meister hinführt, und die Stimmung, die über diesem Werke lagert, ist von einer Innerlichkeit, die uns bisher in gleicher Stärke noch nicht begegnet ist. Wir besitzen von Lukian eine treffliche Schilderung des Originales, das sich im Gymnasium des Lykeion befand.

veröffentlicht, aber nicht erkannt worden. Einzelvkf. 1362 aus dem Palazzo reale von Genua.

[1] a. a. O. S. 239 Fig. 38 (befindet sich angeblich in Florenz).

[2] a. a. O. S. 158 ff.

»Siehst Du sein Bild, wie er sich an den Pfeiler lehnt? Die Linke hält den Bogen, während die über dem Haupte aufgebogene Rechte den Gott wie nach großer Mühsal ausruhend zeigt«; aber so gut auch diese Statue für den Platz zu passen scheint, wo sie Lukian sah, daß es nicht Kampfspiele waren, deren Mühen die wie in seelisches Träumen versenkte Haltung des Gottes hervorrufen konnten, dürfen wir schon daraus erschließen, daß palästrische Kämpfe seine Sache nie gewesen sind. Den Eros, der auch hinter dieser Gestalt steht, zeigt uns ein unter Commodus geprägtes Medaillon von Pergamon. Dort ist auch der Pfeiler, auf den sich der Apollo vom Lykeion stützte, durch den mehr praxitelischen Baum ersetzt. Die Präexistenz des Eros im »Apollino« ist aber kaum so latenter Art gewesen, wie in den beiden früher beobachteten Fällen. Die Erosflügel waren dieser Gestalt gewiß von allem Anfang zu eigen, und der Bogen, den die Linke hielt, gehörte schon zu ihr, als sie noch nicht die apollinische Metamorphose durchgemacht hatte. Das ganze Gebahren aber zeigt so sprechend deutlich, daß Eros nicht von ihm Gebrauch zu machen denkt, sondern auf die Gewalt seines sehnsüchtigen Blickes vertraut, daß uns die Schlußworte des praxitelischen Epigramms als die rechte Erläuterung dazu erscheinen müssen. Der Kopf des »Apollino« trägt die Züge der Knidierin nur leicht und lichter variiert. Die gleiche Huldigung an seine Geliebte enthielt die Inschrift, denn das Urbild, das ihm im Herzen Modell stand, er dankte es ihr. Er selbst ist es also, der uns im Apollino den Eros von Thespiä erkennen läßt, aber freilich für die Gläubigen moderner Hyperkritik spricht auch er vergebens.

Der Apollino führt uns zu einem Apollobild größeren Formates, dessen Komposition ihm so ähnlich ist, daß man ihn selbst als Variante dieses Typus zu nehmen gewöhnt ist, und doch liegt dieser Schöpfung ein ganz anderes Motiv zugrunde.[1] Es war ein hochgefeiertes Werk, wie uns die lange Reihe der Repliken und Variationen lehrt, und seine Einwirkungen erstrecken sich sehr weit. Die Meisterfrage hat der Fund des Hermes in Olympia auf recht eigene Art entschieden, indem die Torsi dieses Apollo in verschiedenen Museen für Repliken des wiedergefundenen Originales in Anspruch genommen wurden und die genaue Prüfung erst die unterscheidenden Merkmale aber auch die geradezu außerordentliche Übereinstimmung der formalen Konzeption erwies. Das kapitolinische Exemplar ist lange nicht das vorzüglichste, wohl aber das vollständigste. Es zeigt den Gott, die große Leier auf einen Baum aufgestützt in der Rechten, die Linke auf das träumerisch geneigte Haupt gelegt, als ob er, des Leierspieles müde, in tiefes Sinnen versunken wäre. Der treue Greif zu seinen Füßen blickt

[1] a. a. O. S. 162 ff. Helbig, Führer², I, Nr. 542 und 524.

wie fragend zu ihm auf; das innere Leben der Gestalt wird durch diesen genialen Zug wirksamst betont. Der Gott, den die alte Kunst so gern als Dichter und Musiker dargestellt hat, indem sie ihn im Rhapsodengewande die Leier schlagen und dazu singen ließ, erscheint auch hier in der gleichen seinem Wesen entsprechenden, doch wundersam vertieften Auffassung. Was dort nur ganz formelhaft zum Ausdruck kommt, erhält hier seine rein künstlerische Fassung. Apollo ist in der Zuständlichkeit der schöpferischen Inspiration dargestellt. Zur Ähnlichkeit, die ihn in der äußeren Erscheinung mit dem thespischen Eros verbindet, tritt nun auch ein gleich bedeutsames geistiges Element, in dessen Betonung als des formenbeherrschenden wir hier wie dort den gleichen Meister erkennen müssen. Und doch, so echt praxitelisch dieser dichtende Apollo auch wirkt, so voll und ganz er auch den Stempel seiner Eigenart trägt, hier tritt uns doch faßbar der Einfluß eines anders gearteten Künstlers entgegen, dem wohl der Ruhm gebührt, diese innerliche Auffassung eines Götterbildes zuerst erstrebt zu haben. Die eherne Athena des Demetrios von Alopeke stellte die Göttin in einem ähnlichen geistig bedeutsamen Momente dar, doch wird, so weit uns die Überlieferung zu urteilen gestattet, die Übereinstimmung kaum weitergegangen sein. Der große realistische Künstler hat das Wagnis vollbracht, einen geistigen Spezialfall nach Art der materiellen zur Darstellung zu bringen. Der große idealistische Künstler erkennt dessen rechten Wert und gewinnt ihm diesen durch die Verallgemeinerung ab, die ihn aller äußerlichen Elemente entledigt. So zeigt er sich gerade da, wo wir ihm die Originalität abzusprechen fast geneigt sein möchten, erst recht als originaler Künstler.

Doch welches seiner Werke könnte für die Exemplifikation dieses Satzes bessere Dienste tun, als das uns auf so wunderbare Weise wiedergeschenkte originale Meisterwerk: der im Heraion zu Olympia an der Stelle, wo ihn Pausanias sah, gefundene Hermes mit dem Dionysoskinde?[1] Lehrte uns doch ein Blick in die literarische Überlieferung das gleiche Werk seines Vaters und einer in die monumentale, dessen Eirene mit dem Plutoskinde kennen. Und wenn nun hier die Bande, die ihn an die Tradition fesseln, weit deutlicher als je zuvor und förmlich faßbar erscheinen, so genügt doch ein Vergleich mit der Eirene, um uns seine Eigenart in vollstem Lichte zu zeigen. Längst ist die Hypothese abgetan, zu der jene thematische Übereinstimmung Anlaß gab. Der Hermes gehört nicht in die Frühzeit unseres Meisters, als er noch unter dem Einflusse seines Vaters stehen mochte, sondern in die seiner höchsten künstlerischen Kraft. Und wenn der klägliche Ausfall der übereifrig betriebenen

[1] a. a. O. S. 373 ff. Treu, Olympia, III, Tf. 49—53, Textb. S. 194 ff. Brunn-Bruckmann, 466/7. Collignon, Tf. V und S. 295 Fig. 5. Kunstgesch. in Bildern, I. 55. 4. 5. Bulle, Tf. 156/7. Pottier, Festschrift für Benndorf, S. 81.

Replikensuche die Schätzung des Hermes gelegentlich herabgestimmt hat, so haben wir doch einsehen gelernt, daß Schöpfungen wie der »Silen mit dem Bacchuskinde« und eine jüngere meisterhafte Hermesstatue im gleichen Motiv, die uns noch später beschäftigen wird, die die umfangreichste Replikenreihe aufwiegen, an ihn anknüpfen. Wir haben die kephisodoteische Auffassung desselben Vorwurfes bereits kennen gelernt und dahin bestimmt, er habe den Träger des Dionysoskindes zu dessen Pfleger erhoben. Aber Praxiteles hat jene mythische Vorstellung von der eiligen Flucht zunächst dadurch eliminiert, daß er den Gott mit seinem Pflegling rasten läßt und das wohlbekannte Versatzstück des Baumes zaubert wiederum den landschaftlichen Hintergrund, diesmal als einen Hain mit rebenumwundenen Stämmen uns vor. Wo sollte denn sonst Hermes die Traube gepflückt haben, mit der er das Brüderchen beschenkt? Er hat dazu sein Gewand abgelegt und über den Baumstamm geworfen, auf den er seinen mit dem Kleinen belasteten Arm stützt. Dies neue echt praxitelische Motiv ist hier zum Grundmotiv der ganzen Umschöpfung geworden, woraus eine Reihe neuer künstlerischer Reize hervorgehen. Wie wundervoll wirkt das Stück Draperie mit seinem reichen Faltenspiel nun, wo es sich selbst überlassen ist und nur die künstlerische Aufgabe hat, die Schönheit des nackten göttlichen Leibes zu heben und den Stamm insoweit zu verkleiden, als es der durch die Hinzufügung des Kindes verbreiterte Linienzug der Umrisse erfordert. Und nun diese neue und herrlichste Variation des praxitelischen Rhythmus, der durch das Eingreifen des sich eng an die Gestalt des Pflegers anschmiegenden und durch die vorgehaltene Traube zu lebhafter Bewegung veranlaßten Kleinen so wirksam verstärkt wird. Jungdionysos bedeutet gegen sein Brüderchen Plutos gehalten einen erheblichen Fortschritt in der Darstellung des Kindlichen, aber auch nicht mehr.

Für die Lösung dieses Problems war die Zeit noch nicht gekommen. Sie kam freilich sehr bald, als eine frische Brise die naturalistische Strömung wieder anschwellen machte, nachdem die idealistische ihren Höhepunkt erreicht hatte. Wir besitzen den Maßstab für letztere, in der wie eine Offenbarung ihrer ewigen Gesetze wirkenden Schönheit des Hermes. Die Differenz dem gegenüber was wir bis dahin besaßen, ergibt mit aller wünschenswerten Genauigkeit der Vergleich mit dem einst allgemein gefeierten »Antinous von Belvedere«.[1] Dieser Hermestypus, dessen weite Verbreitung eine umfängliche Replikenliste zeigt, steht dem olympischen so augenfällig nahe, daß sein praxitelischer Charakter kaum ernsthaft in Zweifel gezogen werden kann. Ihm allein hat er die hohe Schätzung zu verdanken, die sich so deutlich schon in der Aufstellung des an sich nicht sehr hervorragenden

[1] a. a. O. S. 390 ff. Helbig, Führer², I, Nr. 148. British Museum Cat. III 1509 Tf. 4. Amelung, Rom, S. 250.

vatikanischen Exemplares ausdrückt; aber auch die besten Exemplare reichen nicht entfernt an die Schönheit des praxitelischen Originales hinan. Sie hat uns aber auch die Augen geöffnet für die Erkenntnis so manches bisher kaum beachteten Schatzes unserer monumentalen Überlieferung. Es darf wohl schon derzeit als allgemein geltende Überzeugung bezeichnet werden, daß der olympische Hermes nur das größte und gesicherteste, aber nicht das einzige originale Stück praxitelischer Kunst sei, das wir besitzen. Sie hat sich bereits in manchen Vermutungen kund getan, von denen wir hier kaum Notiz zu nehmen verpflichtet sind; jeder Zweifel an der Zuteilung ist aber bisher bei einem Werke verstummt, dessen leuchtkräftige Schönheit die nächste Nähe des Hermeskopfes von Olympia aushält. Es ist dies der sog. Aberdeensche Kopf des British Museum, wohl von der Statue eines jugendlichen Herakles.[1] Seine brüderliche Ähnlichkeit mit jenem ist sofort erkannt worden, aber die rechte Schätzung ward ihm doch erst nachträglich zuteil. Wir haben dem an andrer Stelle über ihn Gesagten hier nur eine Beobachtung anzufügen, die uns gestattet, seinen Platz in der Reihe der praxitelischen Werke etwas genauer zu bestimmen. Er unterscheidet sich vom Hermes, und nicht von diesem allein, doch in einem wichtigen Punkte, indem er jene seitliche Schwellung des Augenbrauenbogens zeigt, die als spezifisches Kennzeichen skopadischer Köpfe gilt.[2] Wir können diese Erscheinung kaum anders deuten, als die Spur einer Einwirkung skopadischer Kunst auf unsern Meister, während die nach der entgegengesetzten Richtung führenden, wie wir noch sehen werden, recht deutlich zutage liegen. Damit rückt aber der Aberdeensche Kopf noch hinter den olympischen Hermes in die Spätzeit unseres Meisters.

Wir haben die Betrachtung praxitelischer Einzelwerke mit einer Satyrstatue begonnen und wollen sie nun mit einer andern Satyrstatue schließen. Von dem, was im Rahmen dieser Darstellung seinen Platz nicht finden konnte, wird uns eine Frage wenigstens, die nach der Autorschaft der Niobidengruppe noch später beschäftigen. Zuvor müssen wir Skopas näher treten, dessen Anspruch im Altertum gleichfalls Anwälte gefunden hat. Die Satyrstatue, die den Reigen schließen soll, unter dem Namen des »ausruhenden Satyrs« allbekannt,[3] hat im Vergleich zu der, die ihn eröffnet hat, ein merkwürdiges Geschick erfahren. Während diesem Satyr der Beiname des weltberühmten zuteil wurde, klingt aus dem Altertum keine Kunde von

[1] a. a. O. S. 389 Fig. 78. British Museum Cat. III 1600 Tf. 3.

[2] Das gleiche skopadische Element weist auch der jugendliche gehörnte Dionysoskopf, besonders das Londoner Exemplar (a. a. O. S. 416/17 Fig. 89/90. British Museum Cat. III 1554 Tf. 3), auf.

[3] a. a. O. S. 202 ff. Collignon, S. 289 Fig. 148. Kunstgesch. in Bildern, I. 55. 7. Bulle, Tf. 155. Helbig, Führer², I, Nr. 530. Amelung, Braccio nuovo, Nr. 120 Tf. 19.

dem künstlerisch doch viel höher stehenden zu uns herüber, dafür aber ist sein Replikenverzeichnis zu einer Größe angeschwollen, die weit über das Maß des Gewohnten hinausgeht. Hier liegt demnach die völlige Umkehrung des Tatbestandes, den wir für den Eros von Thespiä feststellen konnten, vor. Damit wird aber nur die Annahme nahe gelegt, dieses Werk sei schon früh und dauernd nach Rom gekommen, denn wenn wir auch vermuten dürfen, der praxitelische Satyr aus parischem Marmor, den Pausanias im Tempel des Dionysos in Megara sah, möchte diesem vielleicht ähnlich gewesen sein, so sind doch von dort aus solche Wirkungen nicht wahrscheinlich. Der Hinweis auf ihn mag für jene, denen das Fehlen eines Ursprungszeugnisses Zweifel an dem praxitelischen Charakter dieses Meisterwerkes allerersten Ranges einflößt, Gewicht haben, für uns bestehen solche Zweifel nicht. Die gleiche Bezeichnung des »ausruhenden Satyrs« trug im Altertum ein anderes Werk, ein von Protogenes gemaltes, vielbewundertes Bild, das nach dem Wenigen, was wir von ihm erfahren, mit dieser plastischen Schöpfung doch in irgendwie geartetem Zusammenhang gestanden haben muß. Wie sich dieser an einen Baumstamm anlehnt, in der Hand die Flöte, so lehnte sich der des Protogenes an eine Säule, ein Flötenpaar haltend. Der Maler gehört der auf Praxiteles folgenden Generation an, und hat gewiß das Motiv von unserm Meister herübergenommen. Wir können darin eine an ihn gerichtete Huldigung kaum verkennen und sicherlich ist dieses Werk das malerischste aller praxitelischen. Jung Satyr ist auch diesmal von idealer Schönheit und erlesenem Adel der Erscheinung, die satyresken Ohren sind auch diesmal neben dem widerstrebenden Haar die einzigen Kennzeichen einer niedrigen Abkunft, aber er trägt sein Pantherfell stolz wie eine Schärpe querübergelegt. Der Zug derselben greift nicht nur belebend in den Fluß der Umrißlinien ein, sie dient auch als ein vollkommenes Mittel, durch Kontrastwirkung den Fleischton noch weicher und wärmer zu stimmen. Die Stellung der Beine wiederholt die vom Sauroktonos her bekannte; für die Anlehnung an den Stamm bieten sich noch andere Analogien, aber auch dort, wo das Ruhemotiv gleich stark ausgesprochen ist wie im Eros, Apollo und Hermes, erscheint es nicht so bezeichnend wie hier, wo es den Motivnamen gab. Das Stück Handlung in diesem, die geistige Spannung in Eros-Apollo, lassen es nicht so völlig rein zutage treten, als es diesmal erscheint; abgeschwächt, aber um so wirksamer und dem Wesen der Gestalt völlig angepaßt. In dieser lässigen, müßigen Haltung, die das Interesse des Beschauers ganz allein für die Erscheinung in Anspruch nimmt, liegt der charakteristische Reiz dieser Gestalt, sie ist das erste wahre Existenzbild, das die Kunst geschaffen hat. Der Werdegang unsres Meisters wird durch den Weg, der von dem einschenkenden Satyr bis zu diesem führt, versinnlicht. Wir haben gesehen, wie an dem ersten Satyr das Motiv

dazu dient, um die Verjüngung und Veredelung des alten Satyrtypus gegenüber der zäh in der Volksseele haftenden Vorstellung zu begründen; der völlige Mangel eines solchen hier läßt die Vorstellung nun bereits als selbstverständlich erscheinen: der gefestete Glaube an die künstlerische Existenzberechtigung hat zum Existenzbild geführt. Aber möglich war es erst nach einer langen Reihe von Schöpfungen, die dem hellenischen Schönheitssinn Erosflügel verliehen. Die Flöte, die Jung-Satyr in der Rechten hält, läßt uns den Zustand erkennen, in dem er sich kurz vorher befand. Er hat sie dem fröhlichen Treiben des Thiasos zur Lust geblasen, nun da er dessen satt geworden ist, hat er die Einsamkeit aufgesucht. Das alte Versatzstück des Baumes läßt diesmal eine Waldlandschaft als die passendere Szenerie erscheinen, der Satyr blickt träumend in die Weite, ein schalkhaftes Lächeln zuckt um seine Mundwinkel, die Nüstern sind leicht gebläht, das lichte, liebliche Knabenantlitz belebt ein feiner Zusatz von Sinnlichkeit. Ein inneres Erlebnis ist auch in dieser Gestalt dargestellt. Das Erwachen erotischen Sehnens bildet gerade für Jung-Satyr ein besonders wichtiges Ereignis. So steht auch hinter dieser jugendlichen Gestalt Eros, der das Gesamtschaffen unseres Meisters beherrscht hat.

Der zweite große Meister des plastischen Dreigestirns des vierten Jahrhunderts, Skopas, erscheint in unsrer Überlieferung enger mit Praxiteles verbunden, als es wirklich der Fall gewesen sein mag.[1] Plinius berichtet uns von zwei Fällen, in denen die Zuteilung eines Kunstwerkes zwischen beiden Meistern Gegenstand der Kontroverse der Kunstkenner gewesen ist. Wir werden mit der Vermutung, zu der uns die moderne Forschung hilfreiche Analogien bietet, es habe wohl mehr solcher Streitfragen auch im Altertum gegeben, kaum fehlgehen. Nur der Gewöhnung, diese beiden Namen zusammen auszusprechen, haben wir die falsche Nachricht des Vitruv zu danken, der Praxiteles als Mitarbeiter am Maussoleum erscheinen läßt, und diese Gewöhnung hat wohl ihren Ursprung in dem beliebten Thema der Rangfrage, die mit demselben Eifer diskutiert wurde, wie die zwischen Phidias und Polyklet und, fügen wir hinzu, mit demselben Mißerfolg. Aber es bedarf doch einer Erklärung, wie es kam, daß dieser dritte große Meistername, der des Lysippos, in dieser Diskussion keinen Platz fand, zumal die Fäden, die von Skopas zu ihm hinüberleiten, immer deutlicher hervortreten. Das mag seinen Grund zunächst in dem Anknüpfungspunkt dieser Kontroverse der Aphrodite des Skopas in Rom haben; aber die beiden Erosbilder in Thespiä haben sich doch weit realer Konkurrenz ge-

[1] Overbeck, Schriftqu. Nr. 1149—1189.

macht, ohne den gleichen literarischen Effekt. Offenbar hat noch ein Anderes mitgewirkt, die beiden Namen enger aneinander zu rücken, und das mag wohl die gemeinsame Technik sein, in der beide den höchsten Ruhm gewannen, die Marmorplastik, die dem aus Paros stammenden Meister früh vertraut gewesen sein wird, erscheint er doch bei Plinius fast ausschließlich im Marmorbuch behandelt. Eine persönliche Verbindung mit Praxiteles darf aber doch kaum als fraglich erscheinen, nicht nur arbeiten beide für die gleichen Auftraggeber, ihre Werke standen in Ephesos, in Knidos und Megara zusammen und an letzterem Orte auch in wirklichem Zusammenhang, sondern auch die Söhne des Praxiteles scheinen noch mit Skopas zusammen gearbeitet zu haben, und Plinius, der im Marmorbuche an Praxiteles dessen Sohn Kephisodot als Erben seiner Kunst anschließt, findet den Übergang zu Skopas mit den Worten: »Scopae laus cum his certat«.

Seit der Entdeckung der Fragmente der Giebelgruppe des Tempels der Athena Alea in Tegea, die uns Reste von Werken wiedergeschenkt hat, die wir nach der literarischen Überlieferung als seiner Werkstätte entstammend in Anspruch nehmen durften, ist die Skopasforschung rüstig fortgeschritten, und wir besitzen bereits eine kleine Reihe von Werken, über deren skopadische Herkunft derzeit kein Zweifel mehr besteht, doch bleibt des Problematischen noch immerhin genug, um der monographischen Behandlung die Wege zu erschweren. Aber die Summe des Gewonnenen spiegelt sich doch auch in einer Wandlung der formelhaften Verbindung beider rivalisierenden Meisternamen. Während die ältere Literatur von »Skopas und Praxiteles« spricht, lautet diese Formel nun, seit dem Erscheinen meiner Monographie »Praxiteles und Skopas«. Dieser Änderung liegt die Erkenntnis zugrunde, daß die Schöpfungen des Skopas durchweg ein Hinausgehen über das Maß der Kunst des Praxiteles bedeuten und dessen Wirken wie eine Voraussetzung für die des andern erscheinen lassen, während eine Umkehrung des Verhältnisses, wie sie die alte Formel anzunehmen schien, sich bis jetzt nur aus einer vereinzelten Beobachtung wahrscheinlich machen ließ. Danach wird Skopas der jüngere Zeitgenosse des Praxiteles gewesen sein, wenn es auch kaum nötig sein wird, diese Differenz als besonders groß anzunehmen.

Skopas entstammt, wie Praxiteles, einer Künstlergeneration, die ebenfalls lange nach ihm noch im Ansehen gestanden haben muß und auf ähnliche Weise durch den Namenswechsel, der in der Generationsfolge zutage tritt, erkannt worden ist. Zwei Statuenbasen von Delos,[1] die einst nach der auf ihnen befindlichen Künstlerinschrift Werke des Agasias, Sohnes

[1] Löwy, Nr. 287/8.

des Menophilos von Ephesos trugen, weisen zu jener noch den Zusatz auf, Aristandros, Sohn des Skopas von Paros, habe sie restauriert. Aller Wahrscheinlichkeit nach erfolgte die Zerstörung durch den die Insel verwüstenden Einfall während des mithridatischen Krieges und die restaurierende Tätigkeit des parischen Meisters wird in den diesem Datum, 88 v. Chr. unmittelbar folgenden Jahren anzusetzen sein. Schon Böckh hat einen Familienzusammenhang dieses Skopassohnes Aristandros mit dem berühmten Parier Skopas angenommen und darauf hingewiesen, daß demnach der Meister Aristandros von Paros, der mit Polyklet in Amyklä tätig erscheint, wohl der Vater des unsrigen gewesen sein wird. Dort sah Pausanias zwei große Dreifüße, unter dem einen stand eine lyraspielende Frauenstatue, die er Sparta benennt, von der Hand des Pariers, unter dem andern eine Aphrodite von Polyklet,[1] beide als Weihgeschenke für die Schlacht von Aigospotamoi. Dieses Datum, nach dem Jahre 405, bietet nur eine chronologische Schwierigkeit, zwar nicht für Aristandros, der damals im Beginn seiner Künstlerlaufbahn gestanden haben kann, wohl aber für Polyklet, mit dem man sich in verschiedener Weise auseinanderzusetzen versucht hat. Indes für Aristandros erscheint eine weitere Hinaufdatierung nicht gut möglich. Wäre hier alles in Ordnung, so möchten wir erwarten, im Erzbildnerbuch des Plinius Aristandros unter dem gleichen Akmedatum mit Polyklet angeführt zu finden, dort aber ist diesem nach Phradmon Myron und Pythagoras ein Skopas angeschlossen. Das sieht wie eine Richtigstellung der Folgerung aus, zu der jene Dreifußstatuen verleiten könnten. Der Akmeansatz von Olymp. 90 kann, zutreffend oder nicht, natürlich nur einem älteren Skopas gelten, der damit in ähnlicher Weise an die Seite des älteren Praxiteles treten würde, wie Aristandros zu Kephisodot, mit dem er annähernd gleichaltrig gewesen sein kann. Die weiteren Argumente, die für die Künstlerexistenz dieses älteren Skopas sprechen,[2] sind durch den Widerspruch, der gegen sie erhoben ward, keineswegs entkräftet, aber jüngst hat uns ein epigraphisches Zeugnis Kunde von einem dritten Künstler dieses Namens gebracht: eine in Rom zutage gekommene Basis, die eine Statue des Herakles Olivarius mit der Bezeichnung »Opus Scopae minoris« trug.[3] Damit aber stellt sie uns diesen jüngeren Skopas zugleich als namhaften Künstler vor, und da es aller Wahrscheinlichkeit nach gelungen ist, diese Heraklesstatue in einem bekannten Typus des gelagerten Helden wiederzufinden, so dürfen wir darin auch eine willkommene Bestätigung sehen und hoffen, es werde sich die Frage bald entscheiden, ob wir nicht

[1] Vgl. oben S. 141. Wir haben dieser Frage noch anläßlich der Behandlung des jüngeren Polyklet, dem diese Aphrodite zugeschrieben wurde, zu gedenken.

[2] Arch.-epigr. Mitt. IV (1880) S. 22 ff. Robert, Arch. Märchen, S. 46.

[3] Löwy, Röm. Mitt. XII (1897) S. 56 ff. Amelung, Gall. Chiar. 733.

etwa einen Enkel des großen Meisters in ihm zu erkennen haben, der noch ins Ende des dritten Jahrhunderts anzusetzen wäre, anstatt des Vaters jenes, den uns die Basen von Delos nennen. Die Familiengeschichte unsres Meisters ist aber geeignet, auch seine Wirksamkeit in einem etwas andern Lichte erscheinen zu lassen als bisher. War es nicht möglich, ihn zu einem echten Athener zu machen, so sollte doch Athen Ausgangspunkt und Zentrum seiner künstlerischen Tätigkeit sein. Das Schlagwort von der »parisch-attischen Künstlerschule« hat sich als gründlich verfehlt erwiesen. Die Vorläufer unsers Meisters erscheinen in Verbindung mit der sikyonischen Schule, und die Beziehungen, die Skopas mit dieser verbanden, erscheinen um so deutlicher, je kenntlicher seine künstlerische Art wird. Freilich nicht etwa in dem Sinne, als ob er ganz zu ihr gehört hätte; seine Marmortechnik ist heimatliches Erbe, und da nun auch der Einfluß praxitelischer Kunst in seinem Schaffen klar erkannt ward, und anderseits Spuren seines Wirkens auch in Athen zutage getreten sind, so hat es fast den Anschein, als ob ihm eine Art Mittlerrolle zwischen den beiden großen Kunstschulen zugefallen wäre. Die geographische Ausbreitung seiner Tätigkeit bezeugt Pausanias gelegentlich der Erwähnung seiner Wirksamkeit für den Athenatempel in Tegea mit den Worten: er habe Bildwerke für viele Orte von Althellas, sowie für Ionien und Karien gearbeitet, mit letzterem ist natürlich das Maussoleum gemeint. Und Plinius wieder sagt uns von einem umfangreichen in Rom befindlichen Hauptwerk des Meisters, er habe alles daran mit eigner Hand gemacht, und das wäre für ein ganzes Menschenleben ausreichend. Wir nehmen diese plinianische Expektoration nicht ernster als so viele seiner andern, aber die ausgebreitete künstlerische Tätigkeit des Meisters ist doch wohl bezeugt, und in Althellas scheint ihr Schwerpunkt in der Peloponnes gelegen zu haben, wobei es hervorgehoben werden muß, daß nicht bloß Argos, sondern auch Sikyon ein Werk von ihm hatte; dagegen enthält der Katalog seiner attischen Werke in unsrer Schriftquellensammlung charakteristischerweise die gleiche Nummernzahl von falschen oder doch gänzlich hypothetischen Zuteilungen.

Wir beginnen mit der Nachricht des Pausanias, der ihn als Architekten des Athenatempels in Tegea bezeichnet, als dessen plastischen Schmuck in dem einen Giebel er die Darstellung der kalydonischen Eberjagd etwas ausführlicher beschreibt, in dem andern den Kampf zwischen Achilles und Telephos angibt. Einen Künstlernamen nennt er hier nicht, doch gibt er ausdrücklich auch die Autorschaft des Skopas für die Marmorstatuen des Asklepios und der Hygieia an, die zur Seite des altertümlichen Tempelbildes aufgestellt wurden. Pausanias nennt den Tempel den größten und schönsten der Peloponnes, er erwähnt das Nebeneinander der dorischen, ionischen und korinthischen Säulenordnung an dem Bau, deren Abfolge

wir bereits besprochen haben und gibt als das Datum des Brandes des älteren Heiligtumes Olymp. 96. 2 an, auf den dieser »skopadische Neubau« gefolgt ist. Daraus hat die moderne Forschung das Anfangsdatum für die künstlerische Laufbahn des Meisters gewinnen zu können geglaubt. Vierundvierzig Jahre später haben die Arbeiten am Maussoleum begonnen, die sie demnach hart an den Abschluß derselben rücken zu müssen glaubte. Die Ausgrabung dieses Tempels hat nach einem vielverheißenden Anfang im Jahre 1879 bislang geruht, doch dürfen wir ihre Fortsetzung endlich erhoffen, der ein reicher Ertrag winkt. Die bisherigen Funde haben immerhin schon genügt, um der modernen Skopasforschung die Wege zu bahnen. Das ist vor allem das Verdienst Treus, der ein paar arg verkannte Fragmente von Skulpturen, die im Museum zu Piali aufbewahrt wurden, als Reste von dem Ostgiebel des Heiligtums mit der Darstellung der kalydonischen Eberjagd erwies.[1] Neben dem Bruchstück des Eberkopfes, dem nur heuristischer Wert innewohnt, sind es die leider nicht unverletzten Köpfe zweier Jünglinge, deren Schönheit sie als originale Arbeiten eines großen Künstlers erkennen ließ, der wohl niemand andres sein konnte, als der Meister der Tempelbilder, der auch als Architekt des Tempels galt. Treus Kombination hat die stilistische Übereinstimmung dieser Köpfe mit den vom Ostfries des Maussoleums stammenden Platten, also von jener Seite, die nach der Nachricht des Plinius den Anteil des Skopas an jenem Werke bildete, gesichert, aber damit ergibt sich auch eine weitere wichtige Erkenntnis. Sie läßt die Annahme, daß jene Werke an die beiden Enden einer Künstlerlaufbahn gehören, als ganz unstatthaft erscheinen. Die beiden Köpfe von Tegea zeigen eine künstlerische Reife, die von den Maussoleumskulpturen keineswegs überboten wird. Von diesen können sie nur durch einen noch kleineren Zeitraum getrennt sein, und wir werden eher geneigt sein, sie als jüngere Werke in Anspruch zu nehmen.[2] Deutlich tritt an ihnen ein Hinausgehen über die Empfindungsweise praxitelischer Kunst zutage. Die traumumfangene Stimmung praxitelischer Gestalten weicht einer leidenschaftlich erregten, fast an das Pathologische grenzenden. Ein starkes Ringen nach Ausdruck eines gesteigerten Seelenlebens spricht aus diesen Formen und verleiht ihnen ein ekstatisches Element, das nun in die Kunst einbricht und uns verkündet, daß an die Stelle des von seinem Rivalen gefeierten Eros der Gott des unstillbaren Sehnens, Pothos, getreten sei, dem er zuerst und nicht bloß einmal künstlerische Gestaltung verliehen hat. Der Vergleich praxitelischer und skopadischer Köpfe zeigt eine Verschiedenheit der Grund-

[1] Ath. Mitt. VI (1881) S. 393 Tf. 14/5. Ant. Denkm. I, 35, S. 21 f. Brunn-Bruckmann, Tf. 44. Collignon, S. 237 u. 239 Fig. 117 u. 119.

[2] »Praxiteles« S. 320 ff.

formen, die auf eine solche des künstlerischen Stammbaumes hindeuten. Der Attizismus des Praxiteles spricht sich in der Weiterentwicklung des von Alkamenes her bekannten Typus aus. An die Rundung und Wölbung des Schädels schließt das feine Oval an, in einem Linienzuge, der mit dem Rhythmus der Umrißlinien der Gestalt im Einklang zu stehen scheint. Der Bau der skopadischen Köpfe ist flacher und eckiger, der Umriß des Antlitzes breiter und kürzer, das Quadratum der polykletischen Köpfe tritt in lebendige Erinnerung. Dieser weniger ausgeglichenen, kräftigeren und derberen tektonischen Bildung entspricht nun auch ein Gegensatz in der Behandlung des Antlitzes. Die Teilung der Stirne in eine untere, sich über den Augenbrauenbogen stark vorwölbende Partie und eine obere, durch eine starke Einfurchung getrennte tiefer liegende, ist malerisch wirksam und doch einfacher als die feiner belebte Teilung am Kopfe des praxitelischen Hermes oder an dem, wie wir sahen, skopadischer Weise näher stehenden aberdeenschen Herakleskopf. Besonders charakteristisch aber sind die tiefer gelegten und stärker überschatteten Augen, aus denen ein intensives Empfinden strahlt. Auch die Bildung von Mund und Nase geht die gleichen Wege, worüber uns diese Köpfe trotz ihrer Zerstörung Auskunft geben, die sie uns nur bezüglich der Haarbehandlung verweigern. Aber auch die energische Wendung und Drehung des Halses wird nicht bloß etwa durch die Situation bedingt sein, sondern gehört zu den integrierenden Zügen skopadischer Künstlerart.

Die Jünglingsköpfe des Giebels von Tegea haben die Probe ihrer Zuteilung dadurch aufs beste bestanden, daß sich in unserer monumentalen Überlieferung eine Reihe von Werken fanden, deren stilistische Übereinstimmung eine genug weitgehende war, um sie demselben Meister zuzuweisen. Einen trefflichen Ansatz dazu hat Graef geliefert,[1] der in der Büste eines jugendlichen Herakles im British Museum, die Wolters zugleich mit dem aberdeenschen Kopfe zu einer Zeit als praxitelisch veröffentlicht hatte, als eine solche Zuteilung noch Beifall finden konnte, einen skopadischen Typus wiedererkannt hat. Das Londoner Exemplar, aus Genzano stammend, ist nur das am besten erhaltene eines in vielen Wiederholungen weit verbreiteten Kopfes, dessen mannigfache Variationen auf ein berühmtes Urbild zurückgehen müssen. Er ist mit einem Pappelkranz geschmückt, dessen breite Bänder auf die Schultern herabfallen, und schon die Verschiedenheit der einzelnen Exemplare in der Kopfhaltung lassen die Büstenform nicht als ursprünglich erscheinen, sondern ihre Herkunft von einem statuarischen Typus erkennen. Die Übereinstimmung dieses Kopfes mit den Jünglings-

[1] Röm. Mitt. IV (1889) S. 189 ff. Tf. VIII. Der Kopf von Genzano: British Museum Cat. III 1731 Tf. V Fig. 2. Collignon, S. 240 Fig. 120.

köpfen von Tegea erstreckt sich auf alle stilistisch wichtigen Merkmale, und das energische Feuer, das ihn belebt, findet auch in dem, was er uns als neues bietet, seinen Ausdruck. Die Haarbehandlung ist unruhiger, als wir sie an Köpfen der früheren Zeit zu sehen gewohnt sind, das Vorderhaar strebt von der Stirn in kleinen Wellenlöckchen aufwärts, die sich in zerstörter Responsion hinüber und herüber neigen. Das Londoner Exemplar darf wohl als stilistische treue Nachbildung des Originals gelten, obwohl es Graef hinter das kapitolinische zurücksetzt, das eine so hohe Schätzung kaum verdient. Wenn schon die Jünglingsköpfe von Tegea eine Einwirkung des polykletischen Typus verraten haben, so tritt dieses Element in dem Kopfe von Genzano besonders deutlich hervor. Wir dürfen demnach wohl das diesem zugrunde liegende Werk in die Frühzeit des Meisters ansetzen. Ein skopadisches Heraklesbild, und zwar aus Marmor, stand in Sikyon und Graef hat den Versuch gemacht, mit Hilfe eines sikyonischen Münzbildes eine Heraklesstatue des Louvre, deren Kopf dem von Genzano nahe verwandt ist, für dieses Werk in Anspruch zu nehmen, doch hat auch er keineswegs verkannt, daß hier eine Umbildung vorliegt; eine Kopie eines echten skopadischen Werkes ist diese geringwertige Statue doch kaum.

Eine zweifellose und prächtige Replik einer bedeutenden skopadischen Heraklesstatue besitzen wir im Herakles Landsdown, die nun auch im Abguß eine weite Verbreitung gefunden hat.[1] Die stilistische Ähnlichkeit mit dem Typus der Büste von Genzano ist so schlagend, daß die Graefsche Zuteilung dieser die Frage nach dem Schöpfer des Originales jener förmlich mit entschied, und wenn wir auch von einer jüngst seitens eines englischen Archäologen kundgetanen abweichenden Meinung späterhin noch Kenntnis nehmen werden, so geschieht es nur ihrer Seltsamkeit wegen. Die Landsdowner Statue stellt den Heros im Schema des Existenzbildes dar, durch das das athletische Vorbild des Doryphoros-Kanon förmlich durchblickt. Wie dieser den Speer in der Linken schultert, so schultert Herakles eine leichte Keule und läßt ebenso die Rechte herabsinken, mit der er das Löwenfell hält. Würden wir ein Bronzeoriginal annehmen müssen, so könnten wir dies Fell, das hier die Funktion der Stütze erfüllt, leicht entbehren und dann würde die Ähnlichkeit noch schlagender hervortreten, aber ein rechter Marmorkopist würde sich doch an der üblichen Stammstütze wohl haben genug sein lassen, oder er hätte das Löwenfell, das auch neben der Keule exegetisch erwünscht sein mochte, über diese gebreitet. Der Künstler des Marmororiginales hat dem technischen Notbehelf eine feine künstlerische Wirkung abgewonnen, Herakles hält das Löwenfell

[1] Michaelis, Anc. marbl. Landsd. Nr. 61. Specimens, I, Tf. 40. Furtwängler, Meisterw. S. 516 Fig. 92. Kunstgesch. in Bildern, I. 57. 1.

als seine Beute, und damit ist es ein rechtes Siegerbild, das vor uns steht, dessen obligate Nacktheit genügend motiviert erscheint. Wir erkennen, der Grundzug der Auffassung dieses jugendlichen Heraklesbildes ist echt sikyonisch, womit wir aber in keiner Weise die Frage seines Aufstellungsortes präjudizieren wollen. Der polykletische Einfluß erstreckt sich sowohl auf die Formengebung der Gestalt, wie des Kopfes, doch ist er in diesem nicht mehr in derselben Stärke kenntlich, wie in der Büste von Genzano, ein attischer Einschlag wird deutlich fühlbar und vor allem ist das polykletische Ponderationsprinzip einer anderen Auffassung gewichen. Der feste Stand dieses Herakles erinnert an den des Enchriomenos des Alkamenes und an anderes, aber von Polyklet hat er nichts. Über die Mischung von sikyonischen und attischen Elementen ist hier kein Zweifel, wohl aber eine Meinungsverschiedenheit über deren Lagerung denkbar. Die ehemals landläufige Ansicht von dem Attiker Skopas scheint auch dort noch nicht außer Geltung zu sein. Sie führt dazu, die so deutlich sichtbare polykletische Tradition als Zeichen des sikyonischen Einflusses auf die attische Kunst zu erklären. Wir aber setzen als primär das sikyonische Element an und glauben demnach die umgestaltende Kraft des attischen zu sehen. Jedenfalls fehlt es auch in der weiteren Entwicklung nicht an Beispielen, die diese These erweisen.

Dem Herakles Landsdowne schließen wir die Betrachtung des bekannten Meleagertypus an. In seiner erwähnten Arbeit hat Graef den skopadischen Charakter dieses Werkes betont, und namentlich durch Heranziehen des besten Exemplares der Köpfe, des von nahezu originaler Schönheit in Villa Medici,[1] wirksam erläutert. Die Zahl der Repliken weist auf ein berühmtes Original und der Kopftypus spricht eine so klare Sprache, daß die Annahme der Autorschaft des Skopas derzeit wohl als ganz allgemein geltend bezeichnet werden darf; wenn uns auch keine Meleagerstatue von ihm bezeugt ist, so mußte dem Meister der Giebelgruppe in Tegea mit der kalydonischen Eberjagd das Thema sehr nahe stehen. Es wäre auch wirklich möglich, wie man vermutet hat, daß das Werk geradezu für Tegea geschaffen worden sei, jedenfalls haben wir in ihm einen weiteren Fortschritt von der Genzanoschen Heraklesbüste in der Richtung der tegeatischen Jünglingsköpfe. Doch zunächst gilt es von der ursprünglichen Komposition eine klare Vorstellung zu gewinnen. Das bekannteste Exemplar, das vatikanische trägt eine Chlamys, die wie eine Binde um den linken Arm gewickelt ist und in ein im Winde flatterndes

[1] Abgeb. Ant. Denkm. I, 40. 2a, b. Collignon, S. 250 Fig. 127. Kunstgesch. in Bildern, I. 57. 9. Bulle, Tf. 149. Die Meleagerstatue: Helbig, Führer², I, Nr. 137; Brunn-Bruckmann, Tf. 386. Berlin, Ant. Sk. 215.

Ende ausläuft. Zur Stütze dieser mit anerkennenswerter technischer Meisterschaft gearbeiteten Partie dient der mächtige auf einer Felsenunterlage ruhende Eberkopf, rechts von dem Helden steht sein Hund, der zu ihm aufblickt. Der weitaus vorzüglichere Berliner Torso, durch den Kopf des vatikanischen vervollständigt, zeigt die Gestalt des Helden nackt, die Beute neben ihm fehlt, der Hund steht in der gleichen Positur links. Beide Redaktionen haben in der Zahl der Repliken ihre Vertreter, wir werden indes die schlichtere für die originale in Anspruch nehmen dürfen. Sie wirkt weit feiner als die überladene spätere, und gibt dem Hund, den wir bei dem Jäger nicht missen wollen, seine rechte Stellung. Die Vermutung, das Original sei ein Bronzewerk gewesen, drängt sowohl die Stützenwirtschaft der Kopisten wie das technische Raffinement, das sich in den Zusätzen der jüngeren für den Marmor berechneten Redaktion offenbart, auf. Dann würde freilich der Kopf der Villa Medici nicht für das Original mehr in Anspruch genommen werden, er wäre es aber auch nicht, wenn jener Vermutung von vornherein zwingende Kraft innegewohnt hätte. An ihm spricht die weit freiere Behandlung des Haares, als sie der Kopf des Landsdowner Herakles zeigt, die Sprache des Marmorbildhauers. Doch zeigt uns gerade dieser Vergleich wohl den richtigen Ausweg aus der vorliegenden Schwierigkeit, denn da weisen die äußeren Indizien ebenso deutlich auf ein Marmororiginal, wie dort auf ein bronzenes. Wir werden demnach den Schluß ziehen, der Meister der Meleagerstatue habe die Marmortechnik in die Bronzeplastik übertragen, und da wir diesen Prozeß ebenso deutlich verfolgen können, wie in einer früheren Zeit den umgekehrten, so möchten wir darin ein für Skopas' Kunst bezeichnendes Moment erkennen. Der Meleager ist auch in der geistigen Auffassung dem Herakles Landsdowne nächst verwandt. Er bringt das Wesen des Helden prägnant zum Ausdruck. Spieß und Jagdhund bezeichnen den Jäger, er steht ruhig da, die Rechte auf den Rücken gelegt, die Linke um den aufgestemmten Spieß, das linke Bein ist zurückgesetzt und leicht im Knie eingebogen, der Oberkörper neigt zur Linken, der Kopf wendet sich mit energischer Drehung in die gleiche Richtung. Die Züge verraten eine weit stärkere innere Erregung, der Blick der nach oben gerichteten Augen, der stärker geöffnete Mund und die bewegt erscheinenden Nasenflügel lassen das leidenschaftliche Temperament erkennen. Schon im Rhythmus der Linienführung zeigt sich ein Zurücktreten des sikyonischen Elementes und das Vortreten des attischen, aber auch die Behandlung des Körpers wie des Kopfes bewährt die gleiche Tendenz. Es ist schon nachdrücklich darauf hingewiesen worden, daß die Meleagerstatue in einem formalen Zusammenhang mit dem praxitelischen Typus des Hermes von Belvedere steht, der fast nur die Erklärung zuläßt, ihr Meister habe direkt an diesen angeknüpft, wie um ihn zu über-

bieten. Aber trotz dieser Anlehnung hat er ein Werk von vollster künstlerischer Eigenart geschaffen.

Die neuere Skopasforschung hat dem Meister ein Werk zurückzugeben versucht, das ihm die ältere einst unbedenklich zugesprochen und dann wieder als zu jung für ihn abgesprochen hat. Es ist das die berühmte Statue des Ares Ludovisi,[1] die die naheliegende Vermutung wachgerufen hat, sie als Kopie des zu Plinius' Zeiten in Rom befindlichen gefeierten, sitzenden Kolossalares des Skopas in Anspruch zu nehmen. Ein berühmtes Original lassen die mehrfach aufgetauchten Repliken dringend vermuten, auch die hohe künstlerische Bedeutung des Werkes verlangt nach einem klangvollen Künstlernamen und der jüngst in Vorschlag gebrachte des Piston klingt bloß gelehrt. Der Gott sitzt auf einem Felsblock, an dem sein Schild lehnt, seine Chlamys ist herabgesunken und ihr Ende über die rechte Hüfte geworfen, das rechte Bein ist weit vorgestreckt, das linke, emporgezogen, ruht auf dem Helm, der unter dem Sitze liegt. Die Hände sind auf dem linken Knie übereinandergelegt, die Linke hält das in der Scheide steckende Schwert. Der kleine Eros, der hinter dem vorgestreckten Bein herausschaut — ein zweiter scheint einst an der linken Schulter hervorgeguckt zu haben —, bildet für den modernen Beschauer einen pikanten Zusatz, der den Zustand des in schweres Sinnen versunkenen Gottes genauer bezeichnet. Allein diese Diagnose ist falsch, und Eros hier am unrechten Ort. Dem herben Charakter des Werkes widerstrebt dieser alexandrinische Versüßungsversuch. Die Verwandtschaft des Sentimentes mit dem des Meleager ist fast so groß, wie die der beiden Köpfe, aber das ruhelose Wesen des Kriegsgottes ließ sich nur in der Form des scheinbaren Ruhens künstlerisch fassen. Als Existenzbild reiht es sich dem Herakles und Meleager an, aber es ragt doch an künstlerischer Reife über beide hinaus. Die Umrißbildung ist von einer Schönheit des Linienflußes, die mit Praxiteles wetteifert, aber unwillkürlich denkt man bei diesem Werke immer wieder an lysippischen Einfluß. Man hat ihn wohl stärker angesetzt, als er wirklich ist, aber er ist nun einmal da, doch hatte er nur so lange die Kraft eines Argumentes gegen den skopadischen Ursprung, als man an der irrigen Chronologie des Skopas festhielt. Aber der spezifische Bronzecharakter, der die Identifikation verhindern soll, ist in dieser Komposition nicht vorhanden und die Beweiskraft der hierfür vorgebrachten Argumente recht gering. Für den zeitlich frühen Ansatz des Ares Ludovisi

[1] Jetzt im Thermenmuseum. Helbig, Führer², II, Nr. 928. Brunn-Bruckmann. Tf. 388. Collignon, II, S. 247 Fig. 124. Bulle, Tf. 150. Amelung, Rom, S. 441. Der Münchener Kopf: Furtwängler, Glyptothek, Nr. 272; Einzelvkf. 832/3 (Flasch). Der Neapler Torso: Einzelvkf. 534/5.

und das hohe Ansehen, das ihm zuteil ward, spricht ein Werk, dessen nahe Beziehungen zu ihm bisher verkannt wurden, ob es gleich zu den vielbesprochenen gehört. Die Münchener Statue des sog. Alexander Rondanini[1] hat ihres scheinbar so unklaren Motives wegen so manche verkehrte Deutung über sich ergehen lassen müssen. Denkt man sich die mißratene Ergänzung der Arme weg und läßt man sie, wie richtig vermutet wurde, sich kreuzend auf dem rechten Oberschenkel ruhen, Schwert oder Lanze haltend, so tritt die Ähnlichkeit mit dem Aresbilde schlagend hervor, die dadurch, daß die Alexanderstatue steht, nichts von ihrer Sinnenfälligkeit einbüßt. Ihr Künstler hat durch diese Herübernahme des Motivs dem jungen König in höfischer Form gehuldigt. Er hat das zeitgenössische Wort vom Ἄρης Μακεδών plastisch zum Ausdruck gebracht.

Die Frage des Zusammenhanges zwischen Skopas und Lysipp ist derzeit eine viel erörterte, freilich aber ausschließlich von der Seite her, zu der der Fund des lysippischen Hagias in Delphi so nachdrücklich hinwies, des skopadischen Einflusses auf den heranreifenden Lysipp. Indes, wir glauben doch noch in einem Kopfe der Jacobsenschen Sammlung in Kopenhagen den Beweis zu erbringen, daß es auch skopadische Werke gibt, die einen lysippischen Eindruck machen und nicht bloß umgekehrt. Dieser prachtvolle, bärtige Athletenkopf ist seinem Werte nach zuerst von Furtwängler gewürdigt worden, der ihn »eines der schönsten lysippischen Werke, die es gibt«, nennt,[2] und nur in der Haarbehandlung ein Moment erkennt, ihn der früheren Periode dieses Künstlers zuzuweisen. Wir glauben, der jetzt verbreitete Abguß zeigt seinen skopadischen Stilcharakter in voller Deutlichkeit. Die Behandlung der Einzelformen erinnert am nächsten an die Jünglingsköpfe von Tegea und die leidenschaftliche Erregung, die in ihm zu pulsieren scheint, ist geradezu die Signatur dieses Künstlers. Für unseren Meister hat Wolters eine Tatsache von großem Belange klargelegt, indem er in Werken attischer Herkunft seine Art nachwies.[3] Ein besonders interessantes Beispiel bietet das schöne Oberleibstück des Asklepios, der im Asklepieion in Munichia gefunden wurde. Wolters hat den Vergleich des Kopfes mit dem herrlichen, praxitelischen Geist atmenden Blacasschen Asklepios von Melos bis ins einzelne durchgeführt und ist dabei zu dem gesicherten Ergebnis gelangt, in ihm die Umbildung des praxitelischen Typus in skopadischer Richtung nachzuweisen. Es ist frei-

[1] Furtwängler, Glyptothek, Nr. 298 (Hundert Tafeln 68/9). Brunn-Bruckmann, Tf. 105. Arndt-Bruckmann, Gr. und röm. Porträts, 183—5. Zuletzt Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders d. Gr., S. 82 f. und S. 272 ff., dessen Exegese am besten die Verwirrung bezeugt, die das Nichtverständnis des Motivs hervorgerufen hat.

[2] Meisterw. 597 Anm. 3.

[3] Ath. Mitt. XVII (1892) Tf. 4. Collignon, S. 249 Fig. 126.

lich nicht recht wahrscheinlich, und Wolters geht auch nicht so weit, in diesem Stück ein Originalwerk unseres Meisters zu vermuten, man denkt lieber an einen ganz unter seinem Einfluß stehenden Schüler, aber es finden sich doch alle bisher als für seine formale wie geistige Auffassung charakteristisch beobachteten Indizien zusammen. Das unruhig lodernde Pathos dieses Kopfes, Haltung und Wendung, Haar und Bartbehandlung würden aber in diesem Torso den Gott leicht verkennen lassen. Hatte man den praxitelischen Asklepios gewaltsam zu einem Zeusbild machen wollen, so tritt hier die Ähnlichkeit mit Poseidon stark hervor und für den Schöpfer der großen Seegöttergruppe bietet vielleicht das Asklepiosbild einen willkommenen Anhalt.

Das zweite Werk attischen Ursprungs, in dem Wolters skopadische Art erkannt hat, ist das Grabdenkmal des Aristonautes,[1] das unter den gleichartigen Werken von der attischen Gräberstraße eine künstlerische hervorragende Stellung einnimmt. Es fehlt in dieser Reihe, deren Durchschnitt die mittlere Höhe des plastischen Kunstschaffens einhält, durchaus nicht an großen Meisterwerken, die die originale Handschrift eines bedeutenden Künstlers verraten, und eines der bedeutendsten dieser ist es zweifellos. Die Figur des Verstorbenen ist in der Art einer Statue gearbeitet und in die umrahmende architektonische Einfassung hineingestellt, als ob sie von ihr loslösbar wäre; dazu paßt seine energische Aktion. Er ist als vorstürmender Krieger in voller Rüstung mit hohem, von einem Kranz gezierten Helm gebildet und das ansteigende Terrain, das als Basis dient, soll diese Stellung motivieren. Sie ist geradezu effektvoll, verdient aber kaum die Bezeichnung als »theatralische Attitude«, die ihr zuteil geworden ist.[2] Die frappante Übereinstimmung des Kopftypus mit dem des Meleager und dem behelmten Jünglingskopfe von Tegea hat Wolters stilistischer Zuteilung allgemeine Zustimmung verschafft, die leidenschaftliche Erregung beherrscht aber nicht bloß den pathetischen Ausdruck der Züge, sondern die gesamte Komposition. Mit der bescheidenen Annahme eines von Skopas beeinflußten Künstlers kommt man hier kaum aus, die chronologische Ansetzung in den Anfang des vierten Jahrhunderts, die noch der Text des Grabreliefwerkes bewahrt, wird durch die Stilbestimmung als verfehlt erwiesen.

Noch ein drittes Kunstwerk attischen Fundortes hat man mit Skopas in nächste Beziehung gesetzt, den herrlichen, marmornen Frauenkopf, der aus dem Funde vom Südabhang der Akropolis stammt. Seine volle künst-

---

[1] Conze, Gr. Grabreliefs, Tf. CXLI. Friederichs-Wolters, 1050. Winter, Gr. Porträtkunst, S. 19. Kunstgesch. in Bildern, I. 57. 6.

[2] Winter a. a. O. Die Wendung des Kopfes bezeichnet vielmehr den Anführer.

lerische Würdigung hat er schon von seinem ersten Herausgeber Julius[1] erfahren, der in ihm das Original einer im Berliner Museum befindlichen Kopie erkannte und an deren Maßstab seine Schönheit ins rechte Licht setzte. Treu und ihm folgend, Graef, haben ihn für skopadisch erklärt und damit ziemlich allgemeine Anerkennung gefunden, und schwerwiegend ist das Urteil beider Kenner gewiß. Zweifellos steht er dem Meister nahe und ist wie von einem Hauch seines Geistes belebt. Das ekstatische Element, in seiner Mänade am höchsten gefeiert, spiegeln auch diese Züge, die von einem sensibeln Innenleben zeugen. Und doch liegt eine Schwierigkeit in der Zuteilung darin, daß jene geistige Strömung immer stärker anschwillt, bis auch die höchst gesteigerte Empfindsamkeit kein stilistisches Merkmal bietet. Uns dünkt die Fortsetzung praxitelischer Traditionen in diesem Kopfe deutlicher und wir möchten das Urteil noch in Schwebe lassen, bis es gelingen wird, den skopadischen Frauentypus klarer zu erkennen. Aber wenn es vielleicht bald möglich sein wird, den kunstgeschichtlichen Platz dieses Kopfes genauer zu bestimmen, so ist es doch auch derzeit geboten, ihm eine würdige Stelle einzuräumen.

Einen wichtigen Beitrag zur methodischen Lösung dieses Problems bietet Treus glänzende Entdeckung der Mänade des Skopas in einer allerdings nicht sehr glücklich erhaltenen und auch nicht ausreichenden Replik, die aus der Sammlung Pollak in das Dresdener Museum gelangt ist.[2] Was wir von der literarischen Überlieferung über die Mänade des Skopas hören, klingt leer. Tändelnde Epigramme und eine schwülstige rhetorische Stilübung des Kallistratos zeugen nur vom Ruhm des Werkes, aber gar wenig von ihm selbst. Wir erfahren bloß, daß es aus parischem Marmor gefertigt war, und daß die Mänade, mit aufgelöstem Haar und das getötete Zicklein tragend, ihren rasenden Tanz ausführte. Dies Zicklein läßt sich an der Dresdener Statuette sicher ergänzen, und die schwungvolle Bewegung, wie der ekstatisch zurückgeworfene Kopf mit dem flatternden Haar, stimmen gut zu dem Bilde, das uns jene Quellen bieten. Ein besonders glückliches Motiv ist der Hast und dem Ruckweisen der Bewegung abgewonnen, das Gewand ist in Schwingungen geraten, denen durch das Zurückwerfen des Oberkörpers eine andere Richtung mitgeteilt wird. Es schlägt von dem Gürtel gehalten auf der linken Seite auseinander und enthüllt fast die ganze Schönheit dieses Frauenleibes, der im nächsten Augenblick wieder von dem Rückfluten der Gewandung bedeckt sein wird. Dieses künstlerisch so

[1] Ath. Mitt. I (1876) S. 269 ff. Tf. 13. Friederichs-Wolters, 1277. Brunn-Bruckmann, Tf. 174a. Collignon, S. 248 Fig. 125. Kunstg. in Bildern, I. 57. 7. Der Berliner Kopf: Ant. Sk. 610; Friederichs-Wolters, 1278; Julius a. a. O. Tf. 14; Brunn-Bruckmann, Tf. 174b.

[2] Mélanges Perrot, S. 317 ff. Tf. V Textfig. 1—6.

charakteristische Entblößungsmotiv, das sich von früheren Versuchen gleicher Richtung durch den Reiz des Momentanen als ein ganz neuartiges abhebt, hat Treu an einer der Amazonen der Reliefplatten des Mausoleums in schlagend übereinstimmender Fassung nachgewiesen, wobei er daran erinnern durfte, daß er einst gerade vor dieser Figur auf das bacchische Ungestüm, das die Mänade des Skopas erfüllt haben soll,[1] hingewiesen hatte. In dem Vergleich des arg verstümmelten Kopfes der Dresdener Statuette mit dem früher behandelten vom Südabhang der Akropolis glaubte Treu die Bestätigung der Zuteilung dieses Kopfes an Skopas zu finden. Vielleicht bringen noch zu erhoffende bessere Repliken der Mänade unseres Meisters über diese dringende Frage volle Klarheit. Bis dahin sei ein Bedenken gegen jene geltend gemacht. Der Dresdener Statuettenkopf zeigt die gleichen Grundzüge für den Bau des skopadischen Frauenkopfes, die wir an den männlichen wahrgenommen haben. Auch hier tritt dem praxitelischen Typus gegenüber ein stärkeres Betonen der Breite hervor, die regelmäßige Dreiteilung des Gesichtes, bei der die Stirnhöhe das Maß angibt, weicht auch hier einer gleichen Verkürzung. Diese skopadischen Kennzeichen fehlen aber dem athenischen Kopf.

Diejenige Frauengestalt des Skopas, von der wir am zuversichtlichsten monumentale Kunde erwarten dürfen, ist seine marmorne Aphrodite, die zu Rom im gleichen Heiligtum mit seinem Ares stand. Plinius erwähnt ihrer in einer Form, die offenbar ein antikes Kennerwort birgt. Darnach übertreffe sie die Knidierin und komme nun in Rom, wo die Leute keine Zeit und keinen Sinn für Kunst hätten, nicht zur Geltung. Aber man darf doch vermuten, daß sie bei solch starker Nachhilfe nicht in der Masse verborgen blieb. Besitzen wir in unserem Monumentenschatze eine skopadische Aphrodite, die jenen Anspruch des Vorranges vor der Knidierin begreiflich macht? Seit der Entdeckung der Aphrodite von Melos ist daran für weite Kreise kaum ein Zweifel und an dilettantischen Versuchen nach dieser Richtung kein Mangel. Einen neuen Weg zur kunstgeschichtlichen Betrachtung dieser Frage hat Furtwängler gewiesen, und so wenig wir uns mit den Hypothesen, die seine Behandlung derselben vorgebracht hat, beschäftigen mögen, so sind doch zwei feste Tatsachen Ergebnisse seiner Prüfung der monumentalen Überlieferung. Wir stehen hier vor einer Reihe von Repliken und Variationen umfänglichster Art, die auf ein im Altertum hochgefeiertes Original zurückgehen, aber nicht der Melierin gebührt der Platz an der Spitze derselben, sie ist eine geistvolle und künstlerisch bedeutsame Umschöpfung, wie sie die hellenistische

[1] a. a. O. S. 322. Ath. Mitt. VI (1881) S. 416.
[2] Meisterw. S. 601 ff.

Kunst so manchem hervorragenden Werke der Vorzeit zuteil werden ließ, und nimmt als solche eine Sonderstellung ein. Es ist vielmehr die Aphroditestatue von Capua im Neapler Museum,[1] in der man früher eine weichliche und verflachende Umbildung jener zu sehen glaubte, die dem Original, das dem vierten Jahrhundert angehört haben muß, am nächsten steht; freilich als mäßige Kopistenarbeit einer späten Zeit. Aber dem Typus, wie sie ihn bietet, folgen die Repliken, und vor allem die zahlreichen Variationen, in denen sie bald mit Ares gruppiert wird, bald als römische Siegesgöttin mit dem Schild, auf den sie schreibt, erscheint, wie die berühmte eherne Viktoria von Brescia.[2] Den Schild trug auch die Aphrodite von Capua, und Münzen der römischen Kolonie Korinth zeigen uns diese sich im Schilde des Ares spiegelnde Göttin, neben der Eros an dem Triumph der mütterlichen Schönheit Anteil nimmt. Eros ist hier offenbar auf gleiche Weise in die Komposition hineingeraten, wie beim Ares Ludovisi. Doch halten wir auch das Spiegelbild für eine spätere Umdeutung. Es mag wohl sein, daß die alte Vorstellung der waffentragenden Aphrodite in diesem Götterbild noch nachgewirkt hat. Aber die Göttin erscheint als Schildträgerin des Ares doch nur als dessen treues Gemahl, und daß sie den Schild zu einem Zwecke nutzte, zu dem er sich so wenig eignet, ist von Haus aus kein plastischer Gedanke. Diese Spiegelbilder sind einer späteren Zeit aus dem Gebiete der Malerei her so geläufig gewesen, daß sich ihre Interpolierung in das plastische Kunstwerk begreift. Die beste Wiederholung des Kopftypus dieser Aphrodite bietet die Büste im Palazzo Caetani zu Rom,[3] sie steht dem Original weit näher, als der leere Kopf der Statue von Capua. An ihr hat Furtwängler deutliche Kennzeichen skopadischen Urprunges nachgewiesen, und vor allem ist die geistige Temperatur dieses Kopfes, die ein reges pulsierendes Leben erfüllt, für Skopas scharf bezeichnend. Indessen stehen aber doch der Identifizierung dieses Typus mit der römischen Aphrodite des Skopas Bedenken entgegen. Plinius nennt sie nackt, und es mag fraglich sein, ob die nicht völlige Entblößung diesen Ausdruck rechtfertigt; unbegreiflich ist jedoch seine Verwendung kaum. Die Spuren der Bronzebehandlung, die Furtwängler auf ein ehernes Original schließen lassen, könnten vielleicht auch diesmal trügerisch sein, vorhanden sind sie jedoch. Aber auch

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 1452. Furtwängler a. a. O. S. 629 Fig. 127 u. S. 636 Fig. 128. Collignon, S. 475 Fig. 246. Brunn-Bruckmann, Tf. 297. Studniczka, Die Siegesgöttin, Tf. XII Fig. 57 S. 26.

[2] Friederichs-Wolters, Nr. 1453. Brunn-Bruckmann, Tf. 299. Bulle, Tf. 184 Textfig. 29. Studniczka a. a. O. Tf. XII Fig. 59.

[3] Friederichs-Wolters, Nr. 1454. Furtwängler, Meisterw. S. 636 ff. Tf. 30.

an diesem Werke haben wir den Anschluß an ein praxitelisches Vorbild zu erkennen. Die Aphrodite von Arles kennzeichnet sich schon durch die gleiche Art der Entblößung des Oberleibes, trotz des völlig verschiedenen Motives, als solche und die nahe Verwandtschaft bekundet sich auch sogar im Typus des Kopfes. Und doch die skopadische Aphrodite verliert durch diesen Vergleich nichts an ihrer künstlerischen Bedeutung, und wenn ihr Meister das praxitelische Werk überbieten wollte, so hat er jedenfalls den Erfolg für sich gehabt.

Zehntes Kapitel

Maussoleum Artemision und die Niobidengruppe

Skopas muß bereits einen klangvollen Namen gehabt haben, als ihm die Aufgabe zufiel, die plastische Ausschmückung des großen Grabmales für den Herrscher von Karien zu leiten, das, unter die Zahl der antiken Weltwunder eingereiht, unseren modernen Grabbauten den Gattungsnamen bot. Karien, das zur Zeit des ersten attischen Seebundes in dessen Tributlisten figuriert, hat auch als persische Satrapie der hellenischen Kultur seine Tore nicht verschlossen. Seine kurze Glanzrolle, die es unter Maussolos und dessen Gemahlin Artemisia gespielt hatte, machte es zum Schauplatz hellenischer Kunst und Dichtung; es ist, wie wenn am Hofe der Hekatomniden die Traditionen der Tyrannenzeit plötzlich wieder aufleben würden. Maussolos hat 377/6 die Regierung angetreten, aber als er die Residenz von Mylasa nach Halikarnaß verlegte und damit seinen Plan, einen unabhängigen hellenischen Staat zu gründen, ziemlich deutlich kundtat, scheint er doch schon das erste Jahrzehnt seiner tatenreichen Regierung hinter sich gehabt zu haben. Er zwingt sechs der alten Bundesstädte, in der neuen Metropole aufzugehen, und damit war eine bauliche Umgestaltung verbunden, die den neuen Herrschersitz zum Vorbild der späteren Diadochenstädte geschaffen hat. Vielleicht werden umfangreichere Ausgrabungen von dieser bald eine genauere Vorstellung gewähren. Vitruv schildert die Anlage der Stadt besonders eingehend. Wir erfahren von ihm einiges über die Anlage des Palastes, bei der in erster Linie strategische Gesichtspunkte maßgebend waren. Die Mitte der Burghöhe nahm bezeichnenderweise der Tempel des Ares ein, dessen Kolossalbild ein Akrolith, demnach in voller Rüstung, einigen für das Werk des Leochares, anderen für das des Timotheos galt, die beide mit Skopas am Maussoleum beschäftigt waren.[1] Er erwähnt noch die Lage zweier Heiligtümer, der Aphrodite und des Hermes, und das die Mitte der Gesamtanlage bezeich-

[1] Vitruv II. 8. 11, und über das Maussoleum speziell VII praef. 12.

nende Maussoleum. Die Wahl des Platzes macht die Annahme, der Fürst habe sein Grabmal schon bei der Anlage der Stadt in den Plan eingestellt, wahrscheinlich, doch weist die Überlieferung die Errichtung der treuen Schwestergattin Artemisia zu, die ihm auch eine großartige Totenfeier darbrachte, bei der Dichter und Redner den Toten um die Wette priesen. Sie hat dessen Vollendung in ihrer kurzen aber glorreichen Regierung nicht erlebt. Aber gewiß hat auch Maussolos selbst schon griechische Architekten und Künstler in kaum geringer Zahl herangezogen und lohnend beschäftigt. Waren seine politischen Beziehungen zu Athen nicht ganz ungetrübter Art, so ist das doch kein Hindernis gewesen, attische Künstler heranzuziehen, die in diesen Tagen in der tief gesunkenen Heimat auf große Aufträge kaum rechnen konnten. Bryaxis, Timotheos und Leochares, die Mitarbeiter des Skopas am Maussoleum, stammten daher, und es wäre ganz gut möglich, daß sie sich unter die Führung des Pariers erst hier zusammengefunden haben und nicht erst zu diesem Zweck aus der Heimat her zitiert zu werden brauchten. Vitruv läßt neben Skopas Praxiteles erscheinen und notiert Timotheos als Variante. Gegenüber der genauen Angabe der Arbeitsteilung bei Plinius ist sie natürlich wertlos, wie leider mit Nachdruck gesagt werden muß. Als Architekten des Baues führt Vitruv Satyros und Pythis[1] an, die ein Werk über das Maussoleum schrieben, dem wir offenbar die authentische Kunde über die plastische Arbeitsteilung zu danken haben. Plinius nennt Pythis als den fünften Künstler, von dem er nur zu berichten weiß, er habe die marmorne Quadriga geschaffen, die den Bau krönte. Man hat in ihm den Architekten des von Alexander dem Großen gestifteten Athenatempels in Pryene gesehen, wogegen ich früher einmal kritische Bedenken vorgebracht habe,[2] aber der Ruhm des Maussoleums beruhte nicht so sehr auf der gewiß imponierenden baulichen Leistung, sondern vor allem auf seinem bildkünstlerischen Schmuck. Dafür haben wir Lukian als klassischen Zeugen, der in seinen Totengesprächen[3] Maussolos in Gesellschaft mit dem Kyniker Diogenes die Fahrt nach der Unterwelt antreten läßt, dem er von seinem

[1] Bei Vitruv ist der Name in Phiteus verschrieben, Plinius nennt ihn Pythis. Von Satyros, den wir bisher nur aus dieser Erwähnung Vitruvs kannten, hat sich in Delphi die Basis eines plastischen Werkes gefunden, auf der die von den Milesiern geweihten Bronzestatuen des Idrieus und seiner Gemahlin Ada, der Geschwister von Maussolos und Artemisia, gestanden haben. Die Künstlerinschrift nennt Satyros den Sohn des Isotimos von Paros. Er war also Landsmann des Skopas und Bildhauer wie Architekt. Die enge Verbindung mit dem plinianischen quintus artifex, dem Meister der Quadriga, läßt die Vermutung naheliegend erscheinen, er könne die Porträtstatuen des älteren Geschwister-Regentenpaares, das auf dieser stand, gemacht haben. Die Basis ist einsichtig besprochen von Homolle, Bull. de corr. XXIII (1899) S. 383 ff., der dies Werk des Satyros um 346—44 datiert.

[2] Arch.-epigr. Mitt. IX (1885) S. 180.

[3] Dial. mort. 24. 1 = Ov. 1179.

Grabmal in Halikarnaß erzählt, es sei das größte aber auch das schmuckvollste, das je über eine Leiche gesetzt worden sei. Pferde und Menschen seien daran auf das Vortrefflichste gebildet und aus dem schönsten Marmor, es dürfte nicht leicht auch unter den Göttertempeln seinesgleichen finden. Ein Auszug der Baubeschreibung liegt bei Plinius vor,[1] doch sind die Zahlenangaben nicht durchweg verläßlich überliefert. Die Hauptfront des Gebäudes lag im Osten, es war eine Pteronanlage mit 36 Säulen, die sich 25 Ellen = $37^1/_2$ Fuß hoch erhob, auf welcher eine Pyramide von 24 Stufen zur Spitze führte, auf der die erwähnte Marmorquadriga stand. Einschließlich dieser gibt er die Gesamthöhe auf 140 Fuß an, wobei die Pyramide die gleiche Höhe des Pteron eingehalten haben soll. Die Zahlen lassen sich jetzt durch die Funde kontrollieren.[2] Es ist Murray gelungen, eine der Säulen dieses Pterons mit dem darüber liegenden Gebälk im British Museum aufzurichten[3] und die Höhe entspricht der Angabe des Plinius. Er schätzt nun, um die gleiche Höhe für den Oberbau zu bekommen, die jedoch Plinius nur für die Pyramide angibt, diese auf ungefähr 24 Fuß und nimmt den Rest bis zu $37^1/_2$ für die Quadriga in Anspruch. Damit kommt er auf eine Höhe von 75 Fuß und die 65 von der plinianischen Zahl noch fehlenden ließen sich allenfalls in einem riesigen Unterbau suchen, den so ziemlich alle Rekonstruktionen in Anschlag bringen. Dieser Annahme glaubt er nun ausweichen zu können, indem er Plinius die Autorität Hygins (Fab. 223) gegenüberstellt, der die Höhe des Baues auf nur 80 Fuß angibt. Er hält diese Zahl für die richtige und meint, Plinius habe irrtümlich zweimal multipliziert. Dann wäre aber das Resultat 150 Fuß gewesen; doch es ist leider nicht die einzige Zahlenangabe, die hier Schwierigkeiten macht. Er gibt die Längsseiten im Norden und Süden auf je 63 Fuß an, mit der Bemerkung, die Fronten seien kürzer; das glauben wir gerne, aber die Zahl 440[4] für den Gesamtumfang ergäbe für diese je 114 Fuß, so hat man denn für jene 163 eingesetzt, dann wären jene nur 57 Fuß, das gibt ein ganz unhaltbares Verhältnis und ebensowenig nützt eine andere Vermutung, die Länge von 63 Fuß auf die Cella zu beziehen, zumal sie mit dem gesicherten Resultat der Newtonschen Ausgrabung im Widerspruch steht. Diese hat nämlich

[1] 36. 30 = Ov. 1177.

[2] Die Resultate der Newtonschen Ausgrabungen liegen in dessen großem Werk: History of Discoveries at Halicarnass, Cnidos and Branchidae, 2 Bde. mit Atlas, London 1862/1863, und in dem kleineren: Travels and Discoveries in the Levant, 2 Bde., London 1865, vor.

[3] Murray, The Maussoleum at Halicarnassos. Transactions of the Glasgow Arch. Soc. 1894. Catalogue Nr. 980 Tf. XV Textfigur S. 80/1.

[4] Diese vom Bambergensis gebotene Zahl (die übrigen Handschriften haben 411) wird auch durch die Verschreibung bei Hygin MCCCXL geschützt.

für die Südseite das Maß festgelegt und zwar auf 126,4 englische Fuß. Bei der fast völligen Gleichheit des englischen Fußes mit dem griechischen ist seine Zahl genau das doppelte der von Plinius gegebenen, und damit bedarf diese wohl einer Erklärung aber keiner Konjektur. Wir glauben sie ergibt eine genauere Betrachtung des plinianischen Textes, da darin die Aufforderung mit zwei zu multiplizieren noch steckt. Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes. Die Vorlage konnte nur die richtige Zahl enthalten. Das Pteron hat 84 Ellen gegen Norden und Süden, die Umrechnung ergab 126 Fuß. Nun schloß unser Autor, 126 Fuß im Norden und Süden macht für jede dieser Seiten 63. Er hat also die Rechnung, die ihm Murray bezüglich der Höhendimension zugemutet, diesmal wirklich exakt durchgeführt, wenn auch in umgekehrter Richtung. Die Richtigkeit der von Newton ermittelten doppelten Zahl für die Langseiten bestätigt eine einfache Rechnung. Für die Schmalseiten bleiben vom Gesamtumfang je 63 Ellen = 94 Fuß übrig, danach ist das Verhältnis von Langseite zu Schmalseite wie 4 : 3. Da sich nun das Verhältnis bis zu der Quadriga auf der Spitze gleich bleiben muß, wir aber gerade von dieser Quadriga genügende Reste haben, um ihre Dimensionen festzustellen, so besitzen wir hierin eine Kontrolle. Für die Länge hat Urlichs[1] 20 Fuß richtig herausgerechnet, die Breite müßte demnach 15 Fuß betragen. Urlichs ist aber mit dem Resultat von 15 Fuß 3 Zoll, das er bekommt, nicht zufrieden und gibt nur für die Plinthe die zu 16 Fuß fehlenden Zoll, während diese Plinthe eher die 24. Stufe der Pyramide gewesen sein wird, deren Verhältnis demnach das gleiche war. Damit ist aber auch die Verteilung der 36 Säulen des Pterons nach demselben Verhältnis notwendig, demnach entfallen auf die Frontseiten je 8, auf die Langseiten je 12 Säulen. Sämtliche bisherige Rekonstruktionsentwürfe werden nach diesen Darlegungen als gründlich verfehlt angesehen werden müssen.[2] Aber auch der Aufbau der Pyramide scheint ein ganz anderer gewesen zu sein, als ihn die bisherigen Abbildungen zeigen. Setzt man für die untere Basis die für das Pteron gefundenen Zahlen, für die obere die aus der Quadriga sich ergebenden ein und nach Plinius Wortlaut die Höhe der Pyramide dem Unterbau gleich mit 37,5 Fuß an, so ergibt eine einfache stereometrische Gleichung: $G : g = (h + x)^2 : x^2$, daß der Standplatz der Quadriga genau auf einer in der Mitte ihrer Höhe durchschnittenen Pyramide war.[3] Dies Ergebnis bildet aber eine wichtige Bestätigung

[1] Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863, S. 176.

[2] A. H. Smith zählt Catalogue II S. 73 ff. in chronologischer Reihenfolge von 1548 bis 1899 dreißig Rekonstruktionsentwürfe auf, von denen acht der jüngsten seine Tafel S. 76 7 bietet. Auf Tf. XIV ist die auch von Murray a. a. O. gegebene abgebildet, bei Collignon. II, S. 325 Fig. 163, die von Bernier.

[3] Eine nach dieser Art konstruierte Pyramide zeigt übrigens das »Löwengrab« in Knidos:

für die Harmonie der Maße, die wir in diesem Bau walten sahen. Die Änderung des bisher angenommenen Verhältnisses zwischen der Quadriga und ihrem pyramidalen Unterbau ist jedoch in mehr als einer Beziehung belangreich. Zunächst wird diese der ihr zugewiesenen Rolle eines Akroterions enthoben und erscheint nun monumental. Hatte man früher gezweifelt, ob die erhaltenen Kolossalstatuen des Maussolos und der Artemisia in dem Wagen gestanden haben könnten, so sind wir nun des Zweifels darüber enthoben; es wird aber auch der anathematisch-hellenische Charakter des Baues klar, der trotz aller Konzession an das orientalische Lokalkolorit der herrschende geblieben ist. Zur Frage nach der Gesamthöhe verdient die plinianische Zahl 140 doch mehr Vertrauen, als die bei Hygin verzeichnete. Sie steht zu der Zahl der Länge und Breite im Verhältnis von 9 : 8 : 6. Eine ungewöhnlichere Höhendimension ist aber auch durch den Plan der Stadtanlage geboten gewesen, deren Mittelpunkt dieser Bau sein sollte. Damit wird aber wiederum die Forderung nach Annahme eines mächtigen Unterbaues notwendig, da noch rund 50 Fuß zur Gesamtzahl fehlen. So scheint hier Berniers Annahme einer Terrasse, auf die der größere Teil dieses Restbetrages Verwendung fände, nicht unwahrscheinlich. Die plinianischen Angaben stammen aus dem Architektenbuche des Pythios und Satyros, darüber läßt die Struktur der Zahlen keinen Zweifel. Er hat es ebensowenig als Vitruv selbst eingesehen; es bietet bloß literarhistorisches Interesse, den Zwischenstationen der Überlieferung nachzugehen. Aus der gleichen Quelle stammt die Nachricht von der Verteilung der plastischen Arbeit: Skopas hat die Ostseite, Bryaxis die Nordseite, Timotheos die Südseite und Leochares die Westseite geschmückt. Die Arbeiten waren noch nicht vollendet, als Artemisia nach zweijähriger Regierung im Jahre 351 starb. Sie wurden noch unter der folgenden Herrschaft ihres Bruders Idrieus weitergeführt; wenn aber Plinius die Fertigstellung als einen Akt besonderer Hochherzigkeit der Künstler preist, so hat er den wohl im Original vorhandenen Ausdruck des Bedauerns, daß die Bestellerin die Vollendung des so herrlich geratenen Werkes nicht mehr erlebt habe, gröblich mißverstanden und den Künstlern sein Bedauern fälschlich zugewendet.

Das Maussoleum stand noch im zwölften Jahrhundert aufrecht.[1] Wann und wie es zerstört wurde, wissen wir nicht, doch lag es schon zum Teil wenigstens in Trümmern, als die Johanniter im Jahre 1402 Halikarnaß in

---

Newton, Travels, II, S. 214; Catalogue, Nr. 1350 Tf. 26. Ich danke der Mithilfe Arthur Mahlers die wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchung.

[1] Die Geschichte des Maussoleums bei Newton-Urlichs a. a. O. S. 168 ff.; Kinkel, Mosaik z. Kunstgeschichte, S. 108 ff.; Collignon, S. 323 f.; A. H. Smith, Catalogue, II, S. 65 ff.

Besitz nahmen und die Steine der Ruine zum Bau des St. Peterskastells benützten, welches der deutsche Ritter Schlegelholt aufführte. Im Jahre 1522 wurde es neu befestigt, um dem bevorstehenden Angriff des Sultans Soliman zu trotzen; die Steine dazu lieferte wiederum die Ruine und dabei wurde auch das Grab selbst geöffnet und zerstört. Unter den vom Großmeister in Rhodos zu diesem Zweck entsendeten Rittern befand sich auch der Kommandeur de la Tourette, aus dessen Bericht über die Aufdeckung des Grabes wir erfahren, wie bei dem Abbruch nach einigen Tagen eine Öffnung zutage kam, durch die die Ritter auf Leitern in einen schönen viereckigen Saal hinabstiegen, der ringsum mit Marmorsäulen verziert war, die Basen, Kapitelle, Architrave, Friese und Gesimse in Halbrelief ausgehauen und geschnitzt. Die Zwischenräume der Säulen waren verkleidet mit Streifen, Lisenen oder plattes bandes von buntfarbigem Marmor, mit Ornament und Skulptur, geschnitzt in Übereinstimmung mit dem übrigen Werk und schön abgehoben von dem weißen Grund der Mauer, woselbst man lauter gemeißelte »histoires und allerlei Schlachten im Halbrelief sah«. Die Ritter staunten gar sehr über diese Pracht, aber sie gingen doch sofort ans Werk und zerstörten es, um das Material zum Bau zu verwenden; es wurde wohl viel davon in den Kalkofen geworfen. Neben dem Saal entdeckten sie den Eingang in die Grabkammer, die sie gleichfalls staunend besahen, da jedoch das Zeichen zum Rückzug ertönte, so blieb die Störung der Grabesruhe dem folgenden Tag vorbehalten. Es fanden sich aber in der Nacht unberufene Schatzgräber ein, und am nächsten Morgen sah man, wie diese ihre Arbeit gründlich getan hatten.

Das St. Peterskastell zu Budrun hat noch lange die Spuren seines Ursprungs in einer Anzahl von Friesplatten und Löwenköpfen, die seine Mauern schmückten, festgehalten. Viscount Stratford de Redcliffe, Gesandter Englands in Konstantinopel, erhielt vom Sultan diese kostbaren Reste im Jahre 1846 zum Geschenk und übergab sie dem British Museum; damit war ein mächtiger Anreiz gegeben, dem verschwundenen Wunderbau nachzuforschen. Es ist das große Verdienst von Charles Newton, dmals Vizekonsul in Mytilene, die Ausgrabung 1856 in Gang gebracht zu haben, die er so erfolgreich geleitet hat. Diese schenkte vier neue weit besser erhaltene Friesplatten hinzu, dann aber auch eine Fülle architektonischer und statuarischer Funde, vor allem die Kolossalstatuen von Maussolos und Artemisia und die Reste der Quadriga. Ein willkommener Zuwachs zu diesen im British Museum aufbewahrten Resten vom Maussoleum folgte auf seltsamen Wegen nach. In der Villa di Negro in Genua befand sich eine Friesplatte mit einer Amazonenkampfdarstellung, deren Zugehörigkeit zum Maussoleum eine deutsche Sammlerin, Frau Mertens-Schaffhausen, erkannt hatte. Wie und wann sie dahin gekommen war, ist unbekannt, aber die

Beziehungen Genuas zum Orient lassen die Tatsache doch erklärlich erscheinen; jetzt sind alle Zweifel an ihrer Zugehörigkeit endgültig erledigt.[1]

Plinius schließt seinen Bericht über die Tätigkeit der vier Künstler mit den Worten: hodieque certant manus. Der Wettkampf, dessen Fortdauer er hiermit konstatiert, muß demnach ursprünglich realer vorhanden gewesen sein; es ist die Nachricht eines agonistischen Momentes, die aus dieser Fassung herausblickt. Die Nachricht erklärt die Verteilung der Seiten; die notwendige einheitliche Leitung fiel wohl dem Meister der Ostseite zu. Wenn wir uns der Reihe der literarischen Wettkämpfe erinnern, die Artemisia gelegentlich der Leichenspiele des Maussolos abhielt, so wird dieser künstlerische Agon wie der monumentale Abschluß derselben erscheinen. Indes es ist derzeit ein kaum lösbares Problem, die Anteile der einzelnen Künstler bestimmt abzugrenzen und sie ihnen zuzuweisen. Am einfachsten liegt es für den Architekten und Meister der Quadriga; doch ob ihm auch die beiden Kolossalstatuen zuzuweisen sind, die auf dieser standen, wird fraglich sein, da diese doch zum wichtigsten Teil der plastischen Arbeit gehört haben. Seine Bedeutung als Architekt hat durch Puchstein eine genauere Würdigung erfahren.[2] Er vergleicht das Kapitell der Maussoleumssäulen mit den zeitlich nahestehenden vom Artemision in Ephesos und vom Athenatempel in Priene, und findet namentlich zwischen dem ersten und letzten so starke Übereinstimmungen, daß er auch die Unterschiede beider nur aus der zeitlichen Differenz zu erklären vermag, zumal er an der Identifikation des plinianischen Pythis mit dem »Pytheos« des Vitruv glaubt. Indes, diese Unterschiede sind doch stärker, um an einen Meister zu glauben, das schlichtere Maussoleumkapitell ist jedoch sicher das Vorbild jenes von Priene, und seine Nachwirkung hat Puchstein ebenso klargelegt, wie seine Abstammung vom mnesikleischen Propyläenkapitell, das es in der Richtung nach kräftiger Schattenwirkung weiter entwickelt. Die gleiche Tendenz zeigt auch die Gebälk und Sima zierende Ornamentik, und eigentlich auch der große Fries mit der Amazonenschlacht, dessen Platz zwischen beiden, an den Außenseiten des Pterons nun feststeht. Von diesem Fries sind uns im ganzen achtzehn zum Teil fragmentierte Platten erhalten, von denen dreizehn aus der Schenkung Stratfords stammen, die vierzehnte ist die aus der Villa di Negro, vier sind durch Newtons Ausgrabungen hinzugekommen. Einige kleine Fragmente haben auch von Konstantinopel und Rhodos ihren Weg ins British Museum gefunden.[3] Die Einheitlichkeit der Darstellung

[1] Diese Herkunft haben noch Brunn, Münchener Sitzungsber. 1882, II, S. 131, und Friederichs-Wolters, Nr. 1240, bestritten.

[2] Das ionische Kapitell, S. 35 ff.

[3] Eine Gesamtausgabe des Frieses von Michaelis, Ant. Denkm. II, Tf. 16—18, Text S. 4 f. Auswahl: Brunn-Bruckmann, Tf. 96—100; Collignon, S. 329—31 Fig. 166

erstreckt sich kaum weiter, als ihre tektonische Einheit unbedingt erforderte, die künstlerischen Unterschiede zeigen sich jedoch, zum Teil wenigstens, deutlich greifbar. Brunn hat in einer feinsinnig durchgeführten Analyse vier verschiedene Hände nachzuweisen versucht, und da eine graphische Fixierung seiner Darlegung sich in Overbecks Geschichte der griechischen Plastik findet, so begnügen wir uns, dahin zu verweisen. Von diesen vier Serien verdient jedoch die dritte, künstlerisch hervorragendste, besondere Beachtung. Sie besteht aus den vier von Newton gefundenen Platten;[1] drei von ihnen schließen sich zusammen, während die vierte arg fragmentiert ist. Sie wurden nebeneinander liegend vor der Ostfront gefunden. Bei der Schwere dieser Blöcke ist es zweifellos, daß sie von der skopadischen Seite des Baues stammen. Glücklicherweise ist ihre Erhaltung doch besser, als die der so lange im Kastell zu Budrun allen Unbilden ausgesetzt gewesenen, und die meisterhafte Komposition, wie die wundervolle Frische der Ausführung hebt sie stark aus der Reihe der übrigen heraus. Sie durchweht ein weit freierer künstlerischer Geist, der sich augenfällig schon in einem äußerlichen Punkte offenbart. Während sonst im übrigen die strenge tektonische Regel, die wir von der »Isokephalie« am Parthenonfries her kennen, gilt, daß ein Reiter auf dem Pferde nicht die Figur zu Fuß überragen darf, hat sich der Meister hier bewußt von derselben losgesagt, und doch verstanden, dabei ein weises Maß zu halten und die Irrlehre des krassen Naturalismus zu meiden. Seine auf feurigen Rossen dahin jagenden Amazonen ragen hoch über das Getümmel der Fußgänger hervor, aber durch eine feine tektonische Entsprechung erscheint der Zug der Linien wieder hergestellt. Die meisterhafte Auflösung der Dissonanz wirkt eher reicher, als der harmonische Zusammenklang, dessen Eintönigkeit leicht ermüdet. Eine rückwärts auf jagendem Roß sitzende Amazone, inmitten der Komposition, verbindet die beiden Teile, die auf der einen wie der andern Seite mit der Gruppe einer Reiterin, die gegen einen Fußgänger kämpft, abschließt.

Im übrigen enthält diese Serie nur Zweikämpfe, und gerade in dieser Gegenüberstellung von Mann und Weib zu je einem Kämpferpaar tritt das spezifisch realistische Element dieses Kampfes deutlicher hervor, als in dem wilderen Kampfgewühl, das uns die andern Platten zeigen. Aber dieser Tempowechsel läßt das Feuer des Kampfes doch noch hoch genug lodern,

---

bis 168. Das Gesamtverzeichnis der Funde nebst Einleitung: Catalogue, II, S. 65 ff. Nr. 980 bis 1099 Tf. 14—20.

[1] Michaelis a. a. O. Tf. 7—10. Die richtige Einreihung des Fragmentes der vierten Platte Newtons hat schon Treu, Ath. Mitt. VI (1881) S. 412, vollzogen, der diese Platten mit Newton für Skopas, gegen Brunn, der sie für Bryaxis in Anspruch nahm; vgl. auch Winter, Ath. Mitt. XIX (1904) S. 157 Anm. 2.

und eine schwungvolle Linienführung kündet die Raschheit und Energie der Bewegung. Besonders charakteristisch erscheint auch die Freude am Nackten. Die Krieger sind ohne Gewandung und die Gestalten der Amazonen werden durch die lebhafte Bewegung gelegentlich recht weit entblößt. Wir haben des stärksten Beispieles anläßlich der skopadischen Mänade bereits gedacht, aber auch, wo das nicht der Fall ist, scheint durch die Gewandung mehr vom Körper als im übrigen Fries. Die Fundtatsache gibt für die hervorragenden künstlerischen Qualitäten dieser Partie eine unzweideutige Erklärung. Der skopadische Ursprung wird aber auch durch eine eingehendere Stilanalyse erhärtet, die Treu schon in seiner grundlegenden Arbeit durchgeführt hat. Es ist derzeit kaum mehr nötig, diesen augenfälligen Indizien im einzelnen nachzugehen. Als ebenbürtig vermögen wir dieser Partie nur die Platte aus Villa di Negro anzuschließen.[1] Wenn äußerliche Kennzeichen entscheidend sind, dann darf sie ihr freilich nicht angefügt werden, denn die männlichen Krieger sind nicht gewandlos; sind es jedoch stilistische Kennzeichen, dann dürfen wir nicht unterlassen sie hier anzureihen. Die Platte enthält zwei der Kämpfe; im ersten stürzt der Krieger vor dem Ansturm der Amazone hin, in dem zweiten fleht die in die Knie gesunkene Amazone den bärtigen Angreifer um ihr Leben; beide Gruppen verbindet eine Amazone, die von ihrer siegenden Genossin zur besiegten hineilt, indem sie mit der Streitaxt zum Schlage ausholt. Diese Streitaxtschwingerin aber hat ihr Gegenstück auf der letzten der drei zusammengehörigen Platten vom Ostfries und der Vergleich spricht wohl stark für den gleichen Ursprung. Der Kopf des bärtigen Kriegers ist völlig skopadisch, er zeigt geradezu eine schlagende Ähnlichkeit mit dem früher besprochenen bärtigen Kopf der Sammlung Jacobsen, überdies befürwortet die Meisterschaft der Komposition diese Zuweisung. Eine mythisch bestimmtere Färbung erhält dieser Fries durch die Gestalt des Herakles, der die Löwenhaut wie einen Mantel trägt und mit der Keule auf eine Amazone einhaut, die er am Haar gepackt und niedergerissen hat. Das zusammenschließende Plattenpaar, auf dem sich diese Darstellung befindet (XI, XII), gehört der zweiten Brunnschen Serie an, die er als die künstlerisch schwächste bezeichnet und dem Timotheos zuzuweisen geneigt ist. Wir wollen hier nur hervorheben, daß es sich von den skopadischen schon durch die Hosen- und Ärmeltracht der Amazonen scheidet, die auf einen athenischen Künstler hinzuweisen scheint, aber keineswegs berechtigt es uns, in ihm einen untergeordneten Meister zu erblicken. Die gefallene Amazone der ersteren Platte, die einzige Leiche, die uns auf dieser Kampfdarstellung erhalten ist, die sonst das alte Schema des Kampfes um einen Gefallenen meidet, zeigt einen auch in den bis-

[1] Michaelis, XVIII (Overbeck-Brunn, S. IV. 3—4). Collignon, 168.

herigen mangelhaften Reproduktionen kenntlichen Kopftypus, dem wir auch mit seiner charakteristischen Haarbehandlung auf den Skulpturen vom Maussoleum noch begegnen werden.

Neben dem Amazonenfries besitzen wir, freilich in gar arg fragmentiertem Zustand, noch die Reste zweier andrer Friesdarstellungen, deren Platz am Gebäude derzeit wohl noch nicht mit voller Zuversicht bestimmt werden kann, eine Kentauromachie und ein Wagenrennen. Beide sind wesentlich schmäler als der Amazonenfries, der erstere aus gröberem Marmor, dessen starke Verwitterung darauf schließen läßt, daß er an der Außenseite des Gebäudes angebracht gewesen sein wird, wofür auch der kräftig profilierte Sockel zu sprechen scheint.[1] Die wenigen Fragmente reichen dazu aus, seinen Inhalt zu bestimmen, eine künstlerische Würdigung der Komposition gestatten sie aber kaum. Der Marmor des dritten Frieses[2] ist viel feiner und weißer, als der der beiden andern und in viel dünneren Platten geschnitten, auch ist seine Ausführung von besonderer Schönheit. Das Relief erhebt sich zu verschiedener Höhe, doch löst es sich nicht vom Grunde, auch ist der Sockel kleiner und flacher gehalten. Diese Indizien weisen dem Fries den Platz innerhalb des Gebäudes an, vielleicht hat Murray recht, ihn an die Cellawand zu versetzen. Er muß auch von bedeutender Ausdehnung gewesen sein, denn es haben sich aus den vielen bei den Newtonschen Ausgrabungen gefundenen Fragmenten ungefähr zwanzig Wagen zum Teil wieder herstellen lassen. Diese Darstellung verherrlicht die Leichenspiele für Maussolos, indem sie sie monumental festhält, wie der Parthenon den Panathenäenfestzug, der sich zu ihm hinaufzog. Wir irren kaum, wenn wir den Parthenonfries als Vorbild für diesen annehmen, und diese Analogie scheint auch für den Platz zu sprechen, der ihm zugewiesen ward. Gegen jenen gehalten, erscheint er freilich etwas eintönig und der »stark dekorative Gesamteindruck« entschädigte dafür kaum, aber was wir von ihm besitzen, bietet doch mehr als bloße Sorgfalt der Ausführung. Die malerische Auffassung zeigen die Viergespanne mit den im Relief vor- und zurücktretenden Pferden, sie sind in ihrem feurigen Lauf prächtig und ungemein lebendig dargestellt, ebenso klingt die Erregung und Bewegung in den Gestalten der Wagenlenker nach. Öfter abgebildet ist freilich nur ein einziger besonders gut erhaltener, der mit Recht als eines der herrlichsten Stücke des gesamten Skulpturenschatzes vom Maussoleum gilt.[3] Das rasende Tempo der Bewegung erscheint in der vorgebeugten Haltung der Gestalt, wie in den nach rückwärts gewehten Gewandmassen ausgedrückt.

[1] Michaelis, Tf. XVIII, 44—102.

[2] Michaelis, Tf. XVIII, 103—111.

[3] Michaelis, 108. Murray, Tf. V. Collignon, S. 327 Fig. 165. Catalogue. II. Nr. 1037 Tf. 18.

deren großer Wurf äußerst malerisch wirkt, aber auch das Antlitz ist voll Feuer und innerer Erregung. Wir glauben, statt jeder weiteren Stilanalyse neben die Figur dieses Wagenlenkers eine andre stellen zu sollen, in der Überzeugung, daß eine gemeinsame Betrachtung beider Bildwerke genügt, um die gleiche Meisterhand zu erkennen. Der Bostoner Jüngling, den wir seinerzeit als Siegerbild eines Läufers besprochen[1] haben, zeigt in der Haltung, im Kopftypus, in Haaranordnung und allem Vergleichbaren eine so sinnenfällige Ähnlichkeit, die sich am einfachsten in der Formel ausdrücken läßt, der Bostoner Jüngling sei der entkleidete Wagenlenker. Bevor wir die Konsequenzen dieser Zusammenstellung weiter ziehen, haben wir noch eines andern plastischen Fundstückes vom Maussoleum zu gedenken, eines mehrfach abgebildeten und in Abgüssen verbreiteten »Apollo«kopfes, dem jüngst das fehlende Hinterhaupt aus den vom Maussoleum stammenden Fragmenten angefügt wurde.[2] So hergestellt, tritt die Ähnlichkeit mit dem Bostoner Athleten unverkennbar hervor, wie sein neuester Herausgeber Percy Gardener bereits bemerkt hat, und damit ist der Nachweis erbracht, ihr Meister müsse zu den am Maussoleum vielbeschäftigten Künstlern gehört haben. Wir haben die Hoffnung, seinen Spuren dort noch weiter nachgehen zu können, denn außer dem Wagenlenker des Quadrigenfrieses und diesem Apollokopfe scheint ihm auch das Plattenpaar des Amazonenfrieses, auf dem die Gestalt des Herakles erscheint, zugewiesen werden zu müssen, denn der Kopf der toten Amazone trägt den gleichen Typus, der uns auf dieser Monumentenreihe begegnet ist. Dem Verfasser erübrigt nun, das Bekenntnis abzulegen, daß, als ihm das Glück zuteil wurde, die Bostoner Statue bekannt zu machen, seine Zuteilung derselben eine irrige war. Er hat sie zu tief angesetzt, als er sie einem Meister der Generation nach Praxiteles zuschreiben zu können vermeinte. Sie gehört, wie vor allem der Wagenlenker direkt erweist, ziemlich genau der Mitte des vierten Jahrhunderts an und bildet nun einen Markstein für die Geschichte der Plastik dieser Zeit. Die Konsequenzen seiner Umstellung voll und ganz zu ziehen, werden wir noch später in Angriff nehmen können, vor allem aber drängt die Frage nach dem Namen ihres Meisters. Er kann wohl nur unter den vier berühmten vom Maussoleum sein. Das Wort »skopadisch« ist gelegentlich vor ihm, wie vor dem »Apollo« und dem Wagenlenker vom Maussoleum bereits gefallen. Wir halten es für unzutreffend, zumal da das Stück vom Amazonenfries nicht in diese Richtung führt und die als spezifisch bekannten skopadischen Elemente hier fehlen. Wohl ist in

[1] Praxitelische Studien, S. 3 ff. Fig. 1—4.

[2] Journ. of hell. stud. XXIII (1903) S. 121 ff. Fig. 3/4. Overbeck, Kunstmythologie, Atlas Tf. XX. 1. Catalogue, II, 1058, Tf. 20. 2.

der Stimmung der Einfluß dieses Meisters kaum zu verkennen, aber er scheint sich hier mit dem von Praxiteles ausgehenden zu kreuzen. Die Stärke dieses letzteren zeigt vor allem die unserm jungen Athleten so geschwisterlich nahe stehende Statue der Wiener Kora,[1] die zugleich ein gewichtiges Zeugnis für den Attizismus ihres Meisters bietet. In ihr hat man die unmittelbare Weiterentwicklung des praxitelischen Draperieproblems dargelegt und dasjenige statuarische Werk, das sich diesen beiden unmittelbar anreihen läßt, der in vielen Repliken vorhandene Apollo vom Palazzo Vecchio in Florenz,[2] zeigt den praxitelischen Einfluß weit deutlicher, als es die so bewegte Bostoner Figur vermag. Von den drei übrigen Meisternamen vom Maussoleum kommt der des Leochares noch weniger in Frage, als der des Skopas. Die Umrisse der Gestalt dieses Künstlers treten jetzt bereits deutlich genug aus dem Dunkel der Überlieferung heraus, um erkennen zu lassen, daß seine Weise eine andre gewesen ist. Freilich am Maussoleum haben wir bisher nichts ihr Entsprechendes nachweisen können, aber es geht uns fast ebenso mit Thimoteos, von dem die Funde von Epidauros eine gesicherte Spur geliefert haben, von der jedoch bisher eine Verbindung mit dem Maussoleum nicht hergestellt werden konnte und kaum ein Weg zu unsrer Monumentengruppe hinführt. Verbliebe demnach noch die Kandidatur des Bryaxis. Das Basisrelief mit seinem Namen, das in Athen gefunden ward, ist herzlich unbedeutend,[3] aber der Pferdetypus, den es bietet, könnte immerhin zur Stütze einer solchen Vermutung herangezogen werden. Jedoch so lange nicht mehr für ihn spricht, haben wir kaum das Recht, einen Künstler, von dem die literarische Überlieferung so wenig Verwertbares berichtet, mit dem hervorragenden Meister zu identifizieren, dessen Eigenart die monumentale so deutlich erkennen läßt. Von Bryaxis ist uns ein großes Werk in geographischer Nähe, ein Zeus und Apollobild nebst Löwen im gleichen Heiligtume, als besonders berühmt genannt; es haftete seltsamerweise der Name des Phidias daran. Diese Löwenbilder des Bryaxis sind insofern von Interesse, als uns gerade am Maussoleum eine ganze Reihe solcher begegnet, es sind nicht weniger als zwölf dieser prächtigen Tiere, in mehr oder minder fragmentiertem Zustande erhalten, doch waren, wie zahlreiche Bruchstücke lehren, noch mehr vorhanden.[4] Sie

---

[1] Amelung, Florentiner Antiken, S. 29 ff. v. Schneider, Jahrb. der Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses, 1894, S. 135 ff. Tf. X und XI. Klein, Praxiteles, S. 362 ff. Fig. 73. Praxitelische Studien, S. 15 ff. Fig. 5 und 6. Einzelvkf. 1199.

[2] Amelung, Führer, Nr. 2. Einzelvkf. 823/4, vgl. 342.

[3] Eph. arch. 1893, Tf. 6/7 S. 39 (Kavvadias). Bull. de corr. hell. XVI (1892) S. 550 (Couve). Collignon, S. 307 Fig. 156.

[4] Catalogue, II, 1075—1086. Zwei sind abgebildet: Brunn-Bruckmann, Tf. 72/3; Collignon, S. 336 Fig. 171 und S. 342 Fig. 175.

sehen, trotzdem die einen nach rechts, die andern nach links den Kopf wenden, gleichmäßig aus, wie nach demselben Modell ausgeführt. Ihre Verwendung war gewiß eine dekorative, doch ist ihre Anordnung keineswegs sicher. Sie stellen offenbar stets die Wacht am Fürstengrabe dar. Wenn diese Massenaufstellung eine strenge Stilisierung verlangte, so ist dieser doch fast nur in der Behandlung der Mähne Rechnung getragen. Die anatomische Durchbildung ist vorzüglich und die Köpfe voll Feuer und Leben. Aber der Naturalismus ist auch hier nicht zu weit getrieben, und es muß hervorgehoben werden, daß sich die Vorwölbung des Augenbrauenbogens, die wir als spezifisch skopadisches Kennzeichen an Männerköpfen kennen gelernt haben, auch hier wiederholt.

Von dem reichen Statuenschmuck, den das Maussoleum enthielt, ist uns außer den Bildern des Herrscherpaares nicht viel erhalten. Ein idealer männlicher Porträtkopf mit kurzem Haupt- und Barthaar zeigt deutlich praxitelische Anklänge in dem lichten Adel seiner Züge.[1] Künstlerisch ebenbürtig und doch von ganz verschiedenem Ausdruck ist ein kolossaler Frauenkopf, dessen Haar vorne in drei Reihen kleiner, runder Löckchen angeordnet ist, wie sie der Rest des Artemisiakopfes und ein schöner aus dem Tempel von Priene stammender weiblicher Kopf als eine damals übliche Tracht zeigen.[2] Er ist leicht nach aufwärts gewendet von einem ähnlichen intensiven Innenleben erfüllt, wie der vom Westabhang der Akropolis, aber von großartiger und doch reicher Formenbehandlung, wie sie einem stark malerisch empfindenden Meister eignet. Der Fundort auf der Nordseite würde auf Bryaxis weisen, aber weitere Schlüsse daraus zu ziehen, wird derzeit doch gewagt erscheinen. Von der gleichen Seite stammt noch das Fragment einer Kolossalstatue, das die höchste Bewunderung hervorgerufen hat, ein in orientalischem Gewand gekleideter Reiter auf wild ansprengendem Rosse.[3] Es ist in der Tat ein Meisterwerk in der Auffassung und Wiedergabe energischer Bewegung, die Roß und Reiter durchzuckt und beide als eines erscheinen läßt, die gleiche Meisterschaft, die wir am Wagenlenker bewundert haben, und es wäre wohl möglich, die gleiche Meisterhand auch hier zu vermuten. Bei der Schwere des Stückes kommt dem Fundort eine gewisse Beweiskraft zu, und der Name Bryaxis ist vor ihm mit mehr Zuversicht als sonst angesprochen worden.

Zum Abschluß wenden wir unsere Blicke den Statuen des Herrscherpaares

---

[1] Catalogue, II, Nr. 1054 Tf. 20. Collignon, S. 334 Fig. 169.

[2] Catalogue, II, Nr. 1051; der Kopf von Priene Nr. 1151 Tf. 21. Beide nebeneinander: Murray, Hist. of gr. sculpt. II, Tf. 27.

[3] Catalogue, II, Nr. 1045 Tf. 19. Brunn-Bruckmann, Tf. 71. Collignon, S. 335 Fig. 170. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 59. 4.

zu,[1] nicht ohne zuvor noch einen Blick auf den prächtigen Pferdetypus der Quadriga des Pythis geworfen zu haben, der das besondere Lob des Kenners wohl verdienen mag. Dem Kopf der Statue der Artemisia fehlt leider die Gesichtspartie bis auf einen Rest der Stirn. So beruht denn ihr kunstgeschichtlicher Wert in dem festdatierten Draperieproblem, das sie darstellt. Die Art, wie die Gestalt durch das straff angezogene Obergewand heraustritt, die den Oberleib überquerende und vom linken Arm hinabsinkende Faltenmasse erinnern an die praxitelische Auffassung dieses Problems. Aber hier waltet ein andrer Geschmack, der nicht künstlerische Vereinfachung, sondern Reichtum und Fülle der Faltenmasse erstrebt. Für den Maßstab ist diese Auffassung fast ebenso berechtigt, wie für die Person der Dargestellten, und die flotte Meisterschaft der Behandlung imponiert. Das gleiche gilt für die etwas anders geartete Drapierung des Maussolos, aber unser ganzes Interesse nimmt hier der prächtig erhaltene Porträtkopf gefangen, der bereits mit mehr als einem Tropfen individualisierenden Öles gesalbt ist. Das lang und schlicht herabfallende Haar, der kurz geschorene Schnurr- und Backenbart machen den Eindruck direkter Naturwiedergabe; auch die starke und breite Formengebung des Antlitzes scheint für den willenskräftigen und energischen Fürsten überaus bezeichnend. Und doch fassen wir die Einzelformen näher ins Auge, so ist der skopadische Grundtypus unverkennbar; von Porträttreue kann demnach keine Rede sein.

Was uns bisher die Reste dieses alten Weltwunders gelehrt haben, ist wohl lange noch nicht alles, was sie uns zu lehren vermögen, aber fast scheint es, als ob uns auch der Boden noch nicht alles zurückgegeben hätte, was er von ihm behielt, und auf diese Frage bietet ein vielleicht bald kommender Tag erwünschte Antwort.

Die Neugründung von Halikarnaß und der Bau des Maussoleums sind die ersten Anzeichen des neuen Kurses, den die hellenische Geschichte nimmt. Der Niedergang der helladischen Kleinstaaterei hat sich bereits vollzogen. Das heiße Ringen um die politische Führung war trotz aller späteren Zuckungen bereits zu Ende; die Unlösbarkeit des Problems auf diesem Wege war erwiesen, die allgemeine Entkräftung das einzig bleibende Resultat des Kampfes. Nicht der hellenische Nationalstaat war das Ziel der Weltgeschichte, sondern die Weltherrschaft der hellenischen Kultur, die sie auf nur nachträglich erforschbaren Wegen vollendet hat; das als tauglich erwählte Mittel dazu, die makedonische Militärmonarchie, griff damals zum ersten Male mit rauher Hand in das politische Getriebe der Klein-

[1] Catalogue, II, Nr. 1000/1 Tf. 16. Brunn-Bruckmann, Tf. 241/2. Collignon, S. 339 Fig. 173 und S. 340 Fig. 174. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 59. 6 (Maussolos allein). Kopf des M.: Bernoulli, Gr. Ikonographie, II, Tf. VII S. 41 ff.

staaterei hinein. Der Weg zur neuen Welt führte über den alten Schauplatz hellenischer Kultur in Kleinasien hinweg. Das sinkende Perserreich, das auch in seinen glänzendsten Tagen an eine Entnationalisierung der blühenden Hellenenstädte Kleinasiens nicht gedacht hat, hat in die rasch aufsteigende Entwicklung, die sie in dieser Periode genommen haben, nicht störend eingreifen können; den Händeln des festländischen Griechenlands waren sie durch den Königsfrieden entzogen, auch die Gewalt der Satrapen scheint trotz aller Klagen nicht allzuschwer auf ihnen gelastet zu haben. Die Bauten in Halikarnaß, Ephesos und Priene um diese Zeit geben vielmehr ein sprechendes Zeugnis, daß die hellenische Kunst die Bahn vorangeschritten ist, auf der die hellenische Kriegsmacht nachzog. Die Legende hat das in dichterischer Kraft zum Ausdruck gebracht, indem sie den Tempel der ephesischen Artemis in der Geburtsnacht Alexanders des Großen in Flammen aufgehen ließ, ihm aber die Bezahlung der Kosten des glänzenden Neubaues verwehrte, die er um den Preis der Weihinschrift, wie sie noch in Priene erhalten ist, anbot.

Der Baubeginn unmittelbar nach dem Brande im Jahre 356 fällt noch vor den des Maussoleums; als Alexander den Bau im Sommer 334 besichtigte, war er bereits der Vollendung nahe. Eine der letzten Arbeiten am Äußeren muß naturgemäß die Herstellung der Skulpturen an den Säulen gewesen sein, wenn auch die Entwürfe dazu früher angefertigt werden konnten. Diese Säulen sind es, die hier unser besonderes Interesse beanspruchen. Ihre Zahl wird von Plinius mit 36 angegeben, also genau so viele, als das Pteron des Maussoleums trugen; dazu macht er den merkwürdigen Beisatz: una a Scopa. Wir haben früher gesehen, wie des Plinius Bericht über diesen Tempel auf das Architektenbuch vom alten verbrannten Bau zurückging, aber die columnae caelatae waren doch auch ein besonders auffälliges Element des neuen Tempels; nun, da wir Fragmente von ihnen besitzen, ist die Richtigkeit dieses Zusatzes ohne weiteres zuzugeben. Die »Kroisossäule« des British Museum hat uns die ursprüngliche Fassung dieses künstlerischen Gedankens gezeigt und uns zugleich auch, wie wir sahen, die plinianische Angabe von den königlichen Stiftern der Säulen bestätigt. Der Architekt des neuen, Cheirokrates,[1] hat diesen Gedanken wieder aufgenommen, aber die ionischen Tyrannen, die sich in die Herstellung einst geteilt haben, waren nicht mehr vorhanden, und da sieht es denn wie eine Modernisierung des alten Brauches aus, wenn nun die Künstler die Könige vertreten. Das so oft vergeblich in Zweifel gezogene una a Scopa steht in einer inneren Relation zu dem (auch zeitlich) vorhergehenden »a singulis regibus factae«.

[1] Fabricius in Pauly-Wissowa unter »Deinokrates«. Die ephesischen Funde: Catalogue, II, S. 165 ff. Nr. 1200—1294.

Den englischen Ausgrabungen auf dem Boden von Ephesos sind jüngst die so ergebnisreichen österreichischen im eigentlichen Stadtgebiete nachgefolgt. Es ist vielleicht nicht ihr geringstes Verdienst, England zur Wiederaufnahme der Grabungen veranlaßt zu haben, und wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, die Reste des Artemisions werden durch diese willkommene Mehrung erfahren. So begnügen wir uns jetzt mit der kurzen Betrachtung des best erhaltenen Reliefs einer dieser skulpierten Säulen,[1] das uns freilich sofort verrät, daß sie nicht die skopadische ist. Es ist oft abgebildet und viel behandelt, freilich meist nach der exegetischen Seite hin. Uns dünkt Roberts mehrfach angenommene Deutung der Darstellung auf die Befreiung der Alkestis, durch die schlichtere aber zutreffende Petersens auf das Parisurteil für beseitigt, aber sie bringt doch das starke Sentiment zum Ausdruck, von dem der Vorgang beseelt erscheint. Dies ist skopadisch, aber die Formengebung ist es nicht. Für diese haben wir nur das jüngst geprägte Wort »spätpolykletisch«.

Wenn es nun noch erübrigt, von den Werken, mit denen die antike Kunstforschung den Namen des Skopas in Verbindung brachte, die Niobidengruppe darum hier zu besprechen, weil deren Urheberschaft zwischen ihm und Praxiteles strittig war und wie es scheinen will strittig bleibt, so mag, ehe wir an dies dornige Problem nochmals herantreten,[2] eine Lehre, die uns die eben behandelten Monumente geboten haben, nachdrücklich hervorgehoben werden. Sie haben uns das Zusammenwirken von mehreren Künstlern an größeren Aufgaben gezeigt, und wie tief eingelebt das Prinzip der Arbeitsteilung in der antiken Plastik und nicht nur in ihr war, davon gibt uns ein Blick auf die urkundlichste der literarischen Überlieferungen, auf die inschriftliche, sprechendes Zeugnis. Es geht gelegentlich viel weiter, als es unserem hochgesteigerten individualistischen Empfinden begreiflich erscheint; der antiken Kunstforschung erschien es vor allem als unbequem. Mit diesem naiven Bekenntnis hat Plinius seine Erwähnung des Laokoon eingeleitet, und seinem »omnia eiusdem manu« vor der umfangreichen Seegöttergruppe des Skopas hat der harmlose Autor den höhnenden Einspruch beigesellt, der die reale Unmöglichkeit hervorhob. Ähnliches ist ihm bekanntlich auch sonst passiert, aber für die vorliegende Kontroverse

[1] Catalogue, II, Nr. 1206 Tf. 23. Wood, Discoveries at Ephesos, Titelblatt. Robert, Thanatos, S. 37. Brunn-Bruckmann, Tf. 52. Friederichs-Wolters, 1242. Benndorf, Bull. com. XIV (1886) S. 54. Collignon, S. 388 ff. Fig. 205/6. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 56. 5.

[2] Seit meiner Behandlung desselben im Niobekapitel des »Praxiteles«, S. 319 ff., haben noch darüber geschrieben: Sauer in Roschers Lexikon, III, 409 ff.; Amelung zu Mus. Chiar., 176; Helbig, Führer², I, zu Nr. 75. Eine von Amelung zitierte Schrift von Shebelew (»Niobiden«) ist mir unbekannt geblieben.

ist die Erwägung doch kaum abzuweisen, ob die antike Form der Fragestellung auch für uns die bindende sei, und es mag vorausgeschickt werden, daß es wohl nur ein stilles Fortwirken der ursprünglichen Anschauung, die in den Florentiner Niobiden eine Giebelgruppe sah, beweist, wenn sie ungeprüft weiter galt. Mit dem was uns die echte Tradition der antiken Kunst lehrt, ist sie schlechtweg unvereinbar, und nur wenn der monumentale Tatbestand die Ausnahme erwiese, hätte sie als solche Geltung. Er tut aber, so sehr man sich auch noch mühen mag, das genaue Gegenteil. Soweit auch derzeit noch die Anschauungen der Forscher über den Komplex von Fragen, die das Niobidenproblem bietet, auseinander gehen mögen, es scheinen sich doch allgemach die festen Punkte zu mehren, die eine genauere Erkenntnis desselben verheißen. Wir aber wollen uns hier begnügen, es kurz zusammenfassend darzulegen.

Zu Beginn des Jahres 1583 wurde in Rom in der Nähe des Laterans eine ganze Reihe antiker Statuen gefunden, die als »della storia di Nioba« sofort kenntlich, in mediceischen Besitz kam und eine malerische Aufstellung in dem Garten der Villa am Pincio fand, von wo sie erst im Jahre 1775 in die Florentiner Uffizien gelangte. Zunächst war man nicht im Zweifel, in ihr das Original zu besitzen, das nach Plinius' Angabe im Tempel des Apollo Sosianus zu Rom stand, und erst Raphael Mengs hat sie als mäßige Kopien erkannt. Dann aber hat es sich bald gezeigt, daß von den 14 ursprünglich zusammengefundenen Statuen nur zehn zu dieser Gruppe gehören, und zwar Niobe mit der in ihren Schoß geflüchteten jüngsten Tochter, zwei weitere Töchter, sechs Söhne und der Pädagog des jüngsten. Vom ältesten der Söhne hat uns ein Fragment des Vatikans gezeigt, daß er mit einer Schwester gruppiert war, die sterbend an sein Knie lehnt, während er vergebens bemüht ist, sie vor dem Pfeil zu schützen, der sie getroffen hat.[1] Noch sind uns eine Reihe von Wiederholungen einzelner Gestalten aus der ganzen Gruppe erhalten, die in ihrer Mehrzahl sich bloß durch bessere oder schlechtere technische Ausführung unterscheiden, doch besitzen wir zwei Stücke, die beide einer anderen Rezension angehören. Eine Gruppe aus Soissons im Louvre vereinigt den jüngsten der Niobiden mit seinem Pädagogen und zeigt so eine von der Florentiner verschiedene Version, aber noch weit gründlicher scheidet sich ein Torso des Museo Chiaramonti in der künstlerischen Auffassung wie in der technischen Meisterschaft von jener Florentiner Niobetochter, der er in allen Grundzügen der Komposition gleicht.[2] Die Rezension der Florentiner Gruppe hat die Vul-

[1] Helbig, Führer[2], I, 213.

[2] Zu den Zitaten der oberen Anmerkung über diesen Torso seien noch hinzugefügt: Petersen, Vom alten Rom[2], S. 124 Fig. 105; Brunn-Bruckmann, Tf. 313; Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 60. 5.

gata gebildet, und es ist daher begreiflich, wenn man dazu neigt, in ihr eine treue Wiederholung der Originale zu erkennen, die vermutlich nur einen Sohn und drei Töchter mehr gehabt haben dürfte. Die Frage nach dem Verhältnis der Gruppe von Soissons zur Vulgata ist von fast nebensächlichem Belange gegenüber der Erkenntnis, daß der Pädagog der ursprünglichen Komposition gar nicht angehört haben kann. Wir verweisen darüber auf früher Gesagtes und möchten als analogen Fall des glänzenden Nachweises von Studniczka erinnern, der eine ähnliche monumentale Interpolation in der Gruppe des Torso Farnese festgestellt hat.[1] Die Niobide Chiaramonti steht auf glatter Basis, während die Florentiner Niobiden felsiges Terrain aufweisen, und gleich prinzipiell verschieden ist die Gewandbehandlung, sie gehört zu den herrlichsten Gewandfiguren, die wir aus der Antike besitzen. Zu oft ist die großzügige Wirkung dieser vom Sturm durchwühlten Gewandung mit der kleinlichen in tausend Fältchen und Brüchen aufgelösten der Florentiner Schwestern und Mutter verglichen worden, als daß es not täte, dies des breiteren hier darzulegen. Aber gerade dieses Verhältnis bietet für die Frage der Priorität eine gewisse Schwierigkeit, die sich in den verschiedenen Lösungsversuchen am deutlichsten zeigt. Während eine Anzahl von Forschern in der Niobide Chiaramonti ein Original oder doch wenigstens eine treffliche, das Original treu wiedergebende Kopie sieht, hat die Behauptung Furtwänglers, sie sei eine freie Umarbeitung in hellenistischen Geschmack, während die Florentiner Niobiden in all ihren Motiven den Stil des vierten Jahrhunderts zeigen, zahlreiche Anhänger gefunden. Die nächsten Analogien für die Art der Gewandbehandlung der chiaramontischen Figur bieten aber die eilenden Amazonen und die Wagenlenker vom Maussoleum, und ein Vergleich mit den bewegten Frauengestalten des Altares von Pergamon lehrt das Gegenteil der behaupteten Übereinstimmung. Aber wenn die Florentiner Redaktion die jüngere ist, wie erklärt sich dann ihr größerer Reichtum? Es fehlt durchaus nicht an Beispielen, die uns eine in der späteren Diadochenzeit herrschende Tendenz zeigen, berühmte Werke der Vorzeit in ähnlicher Art dem geänderten Geschmack anzupassen, wie wir heutzutage so manches ältere oder alte Meisterwerk der Tonkunst durch moderne instrumentale Behandlung aufgefrischt genießen.

Das Hindernis, das der Anwendung dieser Erkenntnis auf die Florentiner Rezension der Niobidengruppe entgegensteht, liegt in der allgemein festgehaltenen falschen Datierung der Nike vom Samothrake, dem Kardinalfehler, der die kunstgeschichtliche Forschung der Diadochenzeit auf Irrwege geführt

[1] »Der farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos.« Ein Brief an Treu. Zeitschrift für bild. Kunst, 1903.

hat. So lange man den Ansatz dieser kurz nach 306 v. Chr. für gesichert hält, ist es selbstverständlich, wenn man das Original, von dem die Florentiner Figuren abstammen, in den Beginn der Diadochenzeit setzt. Wir werden uns mit dieser virtuosesten aller Draperiegestalten der antiken Kunst später eingehend zu beschäftigen haben, müssen aber hier das Resultat dieser Beschäftigung vorausnehmend erklären, daß wir unseren Ansatz an das Ende der Diadochenzeit festhalten. Diese Voraussetzung ergibt für die Beurteilung der Florentiner Niobidenrezension ein von dem bisherigen abweichendes Resultat, das wohl auch dazu dient, über die Schwierigkeiten, die das Problem der Aufstellung bietet, ins klare zu kommen. Aus der Angabe und Ausnutzung des Felsterrains hat man eine malerische Gruppierung auf natürlichem Boden angenommen, wie sie für den Schmuck von Gartenanlagen in späterer Zeit durch zahlreiche Beispiele bezeugt ist. Elemente, die dieser Anordnung zu widerstreben scheinen und auf die Annahme einer horizontalen Grundfläche hindeuten, finden sich gleichfalls, doch scheitert der Versuch einer Durchführung schon an den bergauf schreitenden Niobesöhnen. Ferner zeigt sich an einzelnen Figuren, daß sie nur für die Vorderansicht berechnet sind; man hat sie also vor eine Wand gesetzt, von der sie sich reliefmäßig abheben sollen, während andere wiederum einer solchen Anordnung widerstreben. Daraus ergibt sich jedoch nicht das Kompromiß einer terrassenförmigen Anordnung mit und ohne Wand, sondern die Erkenntnis, daß hier zwei zeitlich und prinzipiell verschiedene Anordnungssysteme zusammenstoßen, oder deutlicher gesprochen, die jüngere landschaftliche Umordnung hat nicht alle Spuren des älteren zentral- und reliefartigen Aufbaues zu tilgen vermocht. Läßt sich doch noch an den Basen der Niobe wie ihrer Töchter die Kaschierung der glatten Plinthe mit Felsrustica förmlich durchfühlen. Freilich ist alle Mühe vergeblich, sich die übrigen Figuren ebenso in den Zustand der originalen Redaktion zurückzudenken, wie sie die Niobide Chiaramonti für die entsprechende Florentiner Figur zeigt. Die späte Rezension hat durchgegriffen, da sie den Ansprüchen ihrer Zeit entgegenkam, und hat damit das alte Ganze unwiederbringlich verdrängt. Aber es ist ihr auch nicht gelungen, ein neues befriedigendes Ganze zu schaffen. Zunächst wohl, weil es ihr darum kaum zu tun war; sie konnte sich je nach Bedarf mit mehr oder weniger begnügen und war, wie die Hereinziehung des Pädagogen zeigt, nicht auf den ursprünglichen Bestand angewiesen, aber auch eine und die andere der aus dem Gesamtfund mit Recht ausgeschiedenen Figuren war vielleicht zur Füllung mit benutzt worden. Wenn es uns demnach nicht vergönnt ist, von der Gruppe, die einst im Tempel des Apollo Sosianus stand, eine klare Vorstellung zu gewinnen, so ist doch die Willkür der späten Bearbeitung nicht weiter gegangen, als es für ihre Zwecke nötig war, und die

einzelnen Gestalten haben keine tiefer eingreifenden, ihren ursprünglichen Charakter verwischenden Änderungen erlitten. Wir können das einerseits aus dem Vergleich der Niobide Chiaramonti mit ihrer Florentiner Schwester erschließen, andererseits tragen die Köpfe den Stilcharakter des vierten Jahrhunderts. Wir haben hier nur auf die vielerörterte Frage einzugehen, ob den praxitelischen oder skopadischen. So weit darüber die Ansichten noch auseinandergehen, sie enthalten doch zu viel Gemeinsames, als daß die Hoffnung auf eine völlige Klärung ausgeschlossen wäre. Der steht eigentlich nur noch die plinianische Fassung des antiken Kunsturteiles entgegen. Es sei hier gestattet, noch einmal auf die unbeachtete Tatsache hinzuweisen, daß deren Wortlaut nur von der Zuteilung der sterbenden Niobiden und nicht von der der Niobe spricht, die ein bekanntes Epigramm als ein Werk des Praxiteles anführt. Doch hier hat nicht die exegetische, sondern die stilistische Betrachtung das entscheidende Wort. Da ist denn zunächst eine ganz charakteristische Tatsache herauszuheben; diejenigen Forscher, die die Autorschaft für Praxiteles in Anspruch nehmen, begründen diesen mit dem Hinweis auf den Stilcharakter der Niobe und der weiblichen Niobiden, während die für Skopas eintretenden sich ebenso ausschließlich an die Analyse der männlichen Niobiden halten. Die Argumente beider vertragen die Nachprüfung, nicht aber die aus derselben gezogenen Folgerungen. Die stilistische Übereinstimmung der Frauenköpfe, vor allem mit dem Kopftypus der Knidierin, ist früh bemerkt und oft betont worden, besonders auch von Treu, der vielleicht infolge dieser Erkenntnis den Kopftypus der männlichen Niobiden dem Hermes des Praxiteles allzusehr angenähert hat; aber auch die jüngst nach ganz anderer Richtung hinzielende Arbeit von Sauer enthält den durch nachträgliche Abschwächung keineswegs entwerteten Satz: »An praxitelische Kunst erinnern vor allem die Frauenköpfe und an diesen wieder die Stirnbildung.« Die Anerkennung skopadischer Stilelemente in der Gruppe ist zunächst in indirekter Weise erfolgt. Graef hat im Anschluß an Petersen auf die Ähnlichkeit des skopadischen Meleagerkopfes mit dem eines der Niobiden (253) hingewiesen, aber da auch er für den praxitelischen Ursprung der Gruppe eintrat, diesen Kopf für nicht zugehörig erklärt,[1] mit Unrecht, wie Amelung gezeigt hat, der den skopadischen Charakter für die ganze Niobidengruppe in Anspruch nimmt, während seine stilanalytischen Betrachtungen doch nur für die männlichen, wenn auch nicht durchweg gelten. Es handelt sich aber unseres Erachtens bei dem heutigen Normalstand

[1] Graef, Jahrb. IX (1894) S. 119 ff. Amelung, Arch. Anz., ebenda, S. 192 ff. Gerade an diesem Kopfe hatte Treu früher, Ath. Mitt. VI (1881) S. 418, die skopadischen Elemente verkannt.

unserer stilistischen Erkenntnis nicht mehr um das antike »Entweder-oder«, sondern zunächst um die Erklärung, wie diese beiden Anschauungen nebeneinander bestehen können, und des weiteren um möglichst genaue Umschreibung ihres Geltungsgebietes. Einen Meister für das ganze Werk annehmen, heißt entweder Praxiteles oder Skopas weiter in gewohnter Weise Unrecht tun, oder einen Schüler eines oder des anderen zu konstruieren, der im Stile beider schaffen konnte, aber nicht im eigenen. Wir halten beide Möglichkeiten für gleich unmöglich und sehen als notwendiges Resultat der stilistischen Forschung die Erkenntnis, daß die Niobiden von Praxiteles und Skopas herrühren. Wir haben uns den Fall analog zu denken wie den im Aphroditetempel in Megara bezeugten, wo Praxiteles zum alten Aphroditebild eine Statue der Peitho und Paregoros, Skopas die des Eros, Himeros und Pothos hinzuschuf.[1] Warum wohl in dieser Begleitung der Aphrodite die Frauengestalten praxitelisch, die Jünglinge aber skopadisch waren? Nun so unnütz die Frage erscheinen mag, daß es auch hier so war, ist doch für unseren Fall nicht ohne Interesse. Und doch völlig glatt dürfte sich auch nach diesem Muster die Aufteilung der Niobekinder nicht vollziehen lassen. Ich habe in meiner früheren Behandlung dieses Problems darauf hingewiesen, daß der älteste mit seiner sterbenden Schwester zu einer Gruppe verbundene Niobide praxitelischen Stilcharakter aufweist, der sich zunächst in dem wundervollen Linienflusse zeigt, der die beiden Gestalten umzieht; aber auch die Ähnlichkeit des Kopftypus mit dem des Hermes von Olympia und die Behandlung der Draperie hüben und drüben sprechen für diese Zuteilung, die ja eigentlich das System nicht durchbricht. Künstlerisch ist diese Gruppe das herrlichste Stück der uns erhaltenen, und stünde sie als geschlossenes Ganzes vor unseren Augen, so würde ihr die Bewunderung, die sie verdient, wohl schon in lautester Form zu teil geworden sein. Aber auch das chronologische Moment läßt sich hier deutlicher als an den anderen Gestalten erkennen. Es weist auf die reifste Zeit des Meisters hin, und wir werden demnach die Schöpfung der Niobidengruppe in das Jahrzehnt nach dem Maussoleum ansetzen dürfen.

Wir haben nicht die Absicht, in die Fülle der Probleme, die jede einzelne dieser Gestalten bietet, weiter einzugehen, nur über den tot hingestreckten Niobiden sei eine kurze Bemerkung gestattet, die zu einer erfreulichen Bereicherung unseres Wissens Anlaß gibt. Der Verfasser hat auf die formale Ähnlichkeit, die diese Figur mit einer bisher ganz rätselhaften, aber einst, wie schon die Zahl ihrer Repliken lehrt, hochgefeierten Statue, mit dem sog. Apollo mit der Gans verbindet, hinge-

[1] Paus. I. 34. 6 = Ov. 1165.

wiesen. Sie wird besonders klar, wenn man dem Vergleich das beste der drei erhaltenen Exemplare dieses toten Niobiden, das Münchener, zugrunde legt, der auch im Kopftypus unverkennbare Ähnlichkeit aufweist. Was an der erwähnten Göttergestalt völlig unerklärlich schien, war, daß sie sich anlehnte, ohne daß eine andere Stütze sichtbar ward, als das Gewand, das doch nur im rein statischen Sinne eine solche bot. Unklar blieb auch trotz der beliebten Ergänzung mit der Lyra die Aktion, die zu dieser Annahme doch nicht recht passen wollte, und auffällig war doch auch die Gans, die hier den apollinischen Schwan zu vertreten schien. Die Lösung des Rätsels, das so lange allen Bemühungen trotzte, brachte ein Monument, welches eigentlich längst bekannt war, ohne daß seine Zugehörigkeit früher bemerkt worden wäre. Es ist eine Gemme des Berliner Museums, die beste einer kleinen Reihe den gleichen Typus tragender, die Furtwängler die Möglichkeit bot, den Sachverhalt endlich aufzuklären.[1] Sie zeigt eine Gestalt, die in allem Wesentlichen mit diesem berühmten statuarischen Typus übereinstimmt, es fehlt weder das herabhängende Gewand noch die Gans, aber die Figur ist geflügelt und hält mit beiden Händen einen langen thyrsosähnlichen Stab, der die längst gesuchte Stütze bietet, die in den plastischen Exemplaren aus begreiflichen Gründen nicht mehr erhalten sein konnte. Waren vielleicht an diesen die Flügel auf ähnliche Weise verschwunden, die sämtliche Gemmenbilder zeigten? Furtwängler hat in der Tat an zwei statuarischen Exemplaren den Ansatz dieser Flügel nachweisen können und wir vermögen es noch, diesen ein drittes hinzuzufügen.[2] Demnach ist wohl jeder Zweifel an deren Ursprünglichkeit vergebens. Die Gans als aphrodisisches Tier paßt zu Eros weit besser als zu Apollo; der lange Stab bedarf vielleicht keiner mythologischen Gelehrsamkeit, er scheint aus dem Holz des praxitelischen Baumstammes geschnitten; der schwärmerisch seelenvolle Ausdruck des aufwärts gewendeten Kopfes findet in Eros seine vollste Begründung. Ein Meisterwerk ist diese Schöpfung gewiß, und wie die lange Reihe ihrer Nachbildungen beweist, ein im Altertum hochberühmtes. Furtwängler glaubt in ihr den Pothos des Skopas erkennen zu dürfen und für diese Steigerung des Erosthemas erscheint der Charakter der Statue völlig angemessen. Es verschlägt wenig, ob man an die Gestalt in Samothrake oder an die in Megara denken mag, wo ja auch noch dessen Himeros mit zur Wahl stände. Die Gründe, die für den skopadischen Ursprung sprechen, sind recht be-

[1] »Der Pothos des Skopas«, Sitzgsber. der bayr. Akad. 1901, S. 783 ff. Die Gemme des Berliner Museums 8199 in Furtwänglers Ant. Gemmen, Tf. 43, 52.

[2] Nr. 9 des Replikenverzeichnisses in »Praxiteles« S. 122. Furtwängler hat das Zitat auf eine andere Figur bezogen, die allerdings nichts mit dieser Reihe zu tun hat. Es ist eine Statuette, und ich habe nachträglich die Stiftlöcher an den Schultern feststellen können.

achtenswert. Der Schwung, der die ganze Gestalt durchzieht, ihr ekstatisches Wesen, lassen zum mindesten die Einwirkung seiner Art nicht verkennen. Hatte man in der Haltung der Arme auf lysippischen Einfluß erkennen wollen, so konnte Furtwängler mit Recht auf eine nähere Analogie, die Aphrodite von Capua, hinweisen. Auch noch ein anderer äußerlicher Umstand scheint in die gleiche Richtung zu führen. Das lang herabhängende, auf die Gans zu seinen Füßen auffallende Gewand dient nicht nur in dem künstlerischen Sinne, in welchem es sich an der Knidierin zuerst beobachten ließ, als Reflektor für die Schönheit des Nackten, seiner Funktion kommt auch eine rein technische Bedeutung zu, es ist dieselbe, die im Landsdownschen Herakles der Löwenhaut zufiel. Und wenn wir doch nur unsicher und zögernd der Zuteilung an Skopas zu folgen vermögen, so ist es vor allem der starke Einschlag praxitelischer Elemente, der das Verhältnis beider Meister fast allzuscharf in dem Sinne akzentuieren möchte, in dem wir es bereits gefaßt haben. Praxitelisch ist das Lehnen der Gestalt, die Verwendung der Draperie, das rhythmische Prinzip, auch die Bildung des Kopfes ist stark praxitelisch beeinflußt. Und nicht zum wenigsten auch die künstlerische Auffassung des Liebesgottes, der nicht durch materielle Zwangsmittel, sondern durch geheimnisvollen psychischen Zauber wirkt. Das programmatische Bekenntnis der Inschrift am thespischen Eros hat Zustimmung wie Ablehnung in weit stärkerem Maße erfahren, als man bisher erkannt hat. Der Maler Pausias wie der Meister unserer Gestalt haben für Praxiteles Partei genommen, während beispielsweise der Eros auf dem ephesischen Säulenrelief das Schwert an der Seite trägt, als Symbol seiner Gewalt. Freilich läßt sich auch die künstlerische Eigenart des Meisters nicht verkennen, die die übernommenen Elemente umzuwerten versteht. Das Überkreuzen der Beine gibt die praxitelische Ruhestellung in einer die Bedingungen der Marmortechnik genau erfüllenden Weise, der auch das Übergreifen des rechten Armes entspricht, aber in diesen Änderungen liegen doch die Anfänge einer neuen plastischen Raumanschauung in der Richtung, die das Wirken Lysippos' vollendet. Dessen Erosbild tritt nicht nur dem thespischen Erosbilde des Praxiteles, sondern auch dieser Schöpfung prinzipiell entgegen, es bedeutet dieser geistvollen Umgestaltung gegenüber die befreiende Tat einer genialen Neuschöpfung.

Elftes Kapitel

Die sikyonische Kunst nach Polyklet

Bevor wir an die Aufgabe herantreten, von dem dritten Großmeister der Plastik des vierten Jahrhunderts, von Lysippos von Sikyon, dem glorreichen Hofbildhauer Alexanders des Großen, zu berichten, haben wir unsre Aufmerksamkeit auf den Gang der Entwicklung zu lenken, den die alte Dädalidenwerkstatt von dem Zeitpunkte an, da sie durch Polyklet auf den Gipfel des Ruhmes erhoben war, bis zu dem Auftreten dieses ebenbürtigen Nachfolgers durchgemacht hat. Es ist ein Zeitraum von drei Generationen, und nur langsam lichtet sich das Dunkel, das inzwischen auf der sikyonischen Plastik zu liegen scheint. Einen erfolgreichen Anfang bedeutet hier Mahlers Arbeit, die den Wandlungen der polykletischen Schule glücklich nachgegangen ist; doch auch das Bild, das er von ihr entwirft, läßt die konservative Tendenz, die sie beherrscht, stark hervortreten: das Fortwirken der Kanonidee auf Kosten der selbständigen schöpferischen Kraft. Unter der keineswegs kleinen Zahl überlieferter Künstlernamen fehlt es an einer Gestalt, die hoch über das geistige Mittelmaß herausragt; es sind Jünger, die im Geiste des Meisters weiter wirken, so gut sie es eben vermögen. Eine Änderung dieses Bildes dürfte aber doch die immer mehr sich aufdrängende Erkenntnis bringen, daß Skopas zum mindesten in enger Beziehung zur sikyonischen Schule steht, und wohl auch, trotz seiner parischen Abstammung, zu ihr gehört hat, wenigstens tritt der große Einfluß, den er auf Lysipp gehabt haben muß, immer klarer hervor. Aber in dieser langen Zwischenpause ist doch das die Entwicklung am schärfsten charakterisierende Moment der Übergang des Vorranges von der alten Erzgießerzunft auf die gleichalte sikyonische Malerschule. Dies Ereignis spiegelt sich auch in der Tatsache, daß neben Lysippos am Hofe Alexanders Apelles, der ruhmreichste Schüler und Meister der sikyonischen Malerschule, mit ihm um die Palme des Königsporträts ringt, und die Legende hat das wiederum in ihrer Art zum Ausdruck gebracht, indem sie den jungen Lysippos seinen Künstlerberuf durch eine übrigens recht harmlos erfundene

Bemerkung des Malers Eupompos, der als der eigentliche Stifter der sikyonischen Malerschule galt, entdecken läßt.[1] Der antiken Kunstforschung freilich nicht in demselben Sinne wie der modernen. Die wußte noch von dem auf den »Dädali cognatus« zurückführenden Stammbaum dieser Schule; durch ihn erhielt die sikyonische Malerei das spezifische Gepräge, ähnlich wie durch Polyklet die Schwesterkunst. Daß es wesentlich technischer Art war, sagen uns nicht bloß die antiken Lobsprüche, die von sikyonischen Chrestographen als der rationellen Malweise sprechen; weit eindringlicher lehrt es uns die lange Schülerliste voll hervorragender Namen, die sich aus zum Teil fern abliegenden Gebieten rekrutierte;[2] der modernen Historiographie kam sie gar zu lange vor, so daß sie sich bewogen fand, ein großes Stück davon abzuschneiden und als Annex der attischen Schule anzufügen, die nach dem großen Skiagraphen Apollodor Mangel an ebenbürtigen Nachfolgern zu haben schien. Doch wird der sikyonischen Schule noch ein ästhetisches Gesamtlob zu teil, als habe sie allein das Schönheitsideal unversehrt bewahrt. In diesem Punkte offenbart sich die Verwandtschaft mit den Tendenzen der Polykletiker, die wohl auf deren Einfluß zurückgehen wird. Das revolutionäre Element auf malerischem Gebiete fand hier einen kaum weniger energischen Widerstand, als das gleiche auf dem plastischen dort. Als die Diadochenfürsten ihre Galerien errichteten, um der heimischen Produktion die rechten Wege zu weisen, da erreichten altsikyonische Bilder, wie altsikyonische Bronzen Preise, die noch zu Zeiten des römischen Kunsthandels als horrende gelten konnten. Plinius erzählt uns die Begründung der sikyonischen Malerschule durch Eupompos,[3] indem er berichtet, daß durch sein Wirken eine Neueinteilung der Schulen entstanden wäre; während man früher nur die helladische und die asiatische schied, habe man seitdem die helladische geteilt und rede nun von ionischer, sikyonischer und attischer Malerei. Die Rivalität der helladischen und asiatischen Schule hat uns das Verhältnis von Zeuxis und Parrhasios kennen gelehrt, aber der Schauplatz dieser Rivalität war doch Athen, das kurz zuvor Polygnot zu seinem Ehrenbürger gemacht und mit Apollodor der neuen Kunst die Wege eröffnet hatte. Die helladische Kunst gravitierte damals nach Athen. Sikyon hatte zwar in Timanthes einen Maler ersten Ranges, von dem wir vielleicht vermuten könnten, er wäre der unbezeugte Lehrer des Eupompos gewesen; wenn sie aber doch nicht ganz zu einer attischen Malerschule ward, sondern Athen sich mit Sikyon teilen mußte,

---

[1] Ich habe über die sikyonische Malerschule eingehend gehandelt Arch.-epigr. Mitt. XI (1887) S. 139 ff.

[2] Plutarch, Arat 12, Athenäus V, S. 196 = Ov. 1749.

[3] Die Stellen über Eupompos: Overbeck 1745 (1649 und 1444).

so mag dabei das gewaltig gestiegene Ansehen der von Polyklet geführten sikyonischen Kunst in erster Linie mitgewirkt haben.

Von den Werken des Eupompos wird sonderbarerweise nur ein einziges von Plinius erwähnt; es stellt einen Sieger im Kampfspiel dar, der als Zeichen seines Sieges die Palme hielt; und dieses gemalte Siegerbild kann doch den Zusammenhang mit der sikyonischen Athletenplastik nicht verleugnen. Im übrigen dient es noch dazu, um an ihn die Schulfolge anzuknüpfen; er war der Lehrer des Pamphilos und dieser vor allen anderen der des Apelles. Pamphilos'[1] Schulfolge ist aber eine besonders zahlreiche, und sein Lehrerfolg ein hochgerühmter. Er stammte aus Amphipolis und wird daher von Plinius als Macedo natione bezeichnet. Die Lage seiner Heimat in der Nähe von Thasos läßt an einen genetischen Zusammenhang mit der dort heimischen Malerschule denken, aber in der zweiten Generation nach Polygnot war dort Athen nicht mehr sehr beliebt, und der künstlerische Zuzug von Norden her scheint andere Wege eingeschlagen zu haben. Das hat Pamphilos nicht verhindert, als Meister durch seine Kunst einen Sieg der Athener zu verherrlichen, der aber auch zugleich einer Sikyons gewesen zu sein scheint; er muß wohl noch jung gewesen sein, als er nach Sikyon zog, um bei Eupompos zu lernen, dessen Nachfolgerschaft als Haupt der Schule er später angetreten hat, und zwar mit einem Erfolge, den kein sikyonisches Schulhaupt je erreicht hat. Von allen Seiten strömen Schüler nach Sikyon herbei, trotzdem die Bedingungen der Aufnahme als besonders schwer geschildert werden, denn das Lehrgeld betrug ein Talent, in zwölf Jahresraten zahlbar, auf die also die reguläre Schulzeit bemessen war. Melanthios wie auch Apelles haben diese Dienstzeit ausgehalten. Woher aber stammt die Kunde von diesen Einrichtungen, und welche Bürgschaft besitzen wir für ihre Zuverlässigkeit? Die Erwähnung des Apelles als Beispiel durch Plinius weist uns die Richtung, aus der das Licht auf die intimen Vorgänge der Pamphilosschule gefallen ist. Apelles hat eine Schrift über Malerei in der Form eines an seinen Schüler Perseus gerichteten Briefes geschrieben. Man hat schon lange bemerkt, daß die hohe Anerkennung, die er den gleichzeitigen Zunftgenossen gezollt hat, was seine Persönlichkeit in einem von der Manier des Parrhasios sich so wohltuend abhebenden Lichte erscheinen läßt, in Form von Zitaten aus dieser Schrift uns überkommen ist.[2] Wenn er aber seinen Schüler angewiesen hat, aus den Werken anderer zu lernen, was er ihn selbst zu lehren sich außerstande fühlte, so dürfen wir wohl auch ein

[1] Overbeck, Schriftqu. 1746—53.

[2] Robert, Arch. Märchen, S. 70. Das von Apelles gezahlte Talent kennt auch Plutarch, Arat 13 = Ov. 1832; diese Spur führt deutlich auf die originale Quelle.

Anderes voraussetzen. Er, der in der vollen Glorie des Meisters so bescheiden auftrat, wird auch seines Lehrers nicht vergessen haben; und damit gewinnt der plinianische Bericht nicht bloß den Charakter der Authentizität, sondern auch eine starke persönliche Färbung. Denn wenn unser Referent nun des weiteren erzählt, wie die Einführung in die mathematischen Disziplinen von Pamphilos als die wissenschaftliche Grundlage der Malerei erklärt und gelehrt wurde, so stimmt das mit der Art des Lobes, das er seinem Mitschüler Melanthios zuteil werden ließ, er habe ihn in der Disposition übertroffen,[1] die auf dieser Grundlage ruht, und ebenso das über Asklepiodoros, dessen Maßverhältnisse er preist. Wir können auch in dieser theoretischen Studienrichtung den Einfluß des polykletischen Kanon kaum verkennen. Plinius berichtet nun weiter, wie durch Pamphilos' Lehre und Ansehen das Zeichnen Gegenstand des allgemeinen Schulunterrichtes geworden sei; und für die Nützlichkeit dieser Maßregel ist ja bekanntlich ein Landsmann des Pamphilos, Aristoteles, eingetreten. Nun hat aber Apelles in jenem Briefe die Notwendigkeit des Zeichnens und der steten Übung der Hand so gründlich dargelegt, daß sein Ausspruch darüber als geflügeltes Wort in lateinischem Gewande noch heute fortlebt in dem »Nulla dies sine linea«, das auch eine alberne Künstleranekdote illustriert hat. Wir dürfen demnach in der Schrift des Apelles, die in der antiken Malerliteratur tiefer gewirkt hat, als so manches grundgelehrttuende Buch im Stile des Kanon, eine lautere Quelle erblicken, aus der das Beste stammt, was wir von der sikyonischen Malerschule dieser Zeit erfahren, und namentlich die Erkenntnis der Bedeutung des Pamphilos, dessen vielleicht zu einseitiges Lob als Lehrer gerade auf das Zeugnis seines gefeiertesten Schülers zurückgeht. In so vollen Tönen aber diese Schrift den Ruhm der Rivalen verkündigte, der Hauch feinster souveräner Ironie, der sie durchzog, läßt sich noch heute durchfühlen, denn omnibus conlaudatis hat er doch eine Kleinigkeit, die seinen lieben Zunftgenossen abging, als persönliches Verdienst für sich in Anspruch genommen: die Charis, die freilich in Sikyon nicht obligat gewesen sein wird.[2] Das Streiflicht dieses so bescheidenen Tadels scheint in der Tat mitten in das Zentrum der sikyonischen Malerschule hineinzuleuchten, und von da aus tönt auch ein kräftiges Wort zurück, das wie eine Entgegnung von berufenster Seite klingt.

Auch Melanthios, mit dem Apelles in jüngeren Jahren nicht nur gemeinsam studiert, sondern auch (wenigstens gelegentlich) zusammen gearbeitet hat, schrieb eine Schrift über die Malerei, von der uns nur ein Zitat erhalten ist: die Forderung, es müsse jedem Kunstwerk eine gewisse

[1] Plinius 35. 80 = Ov. 1895.
[2] Plinius 35. 79 = Ov. 1897.

Kühnheit und Härte innewohnen;[1] sie ist die männliche Antwort auf die Anrufung der Charis. Der gründliche Kenner der sikyonischen Kunst, dessen Urteile bei Plinius allerdings in unzulänglicher Weise erhalten sind, erwähnt die Härte der Farbengebung bei einer Reihe von Künstlern dieser Schule,[2] die demnach als ein charakteristisches Element gegolten haben muß. Die Härte erstrebt man freilich kaum wirksamer als die Naivität. Es ist der Ruf der Reaktion gegen die vermeintlichen Ausschreitungen koloristischer Natur, und wir werden noch sehen, er hat gar kräftig gewirkt. Daß sich Ptolemaios III durch Aratos Bilder von alten Sikyoniern, am liebsten solche des Pamphilos und Melanthios, verschaffen ließ, wird wohl im Zusammenhang mit der bei Petronius überlieferten Klage über den Niedergang der Malerei durch das in Ägypten grassierende abgekürzte Malverfahren stehen.[3] Pamphilos hat auch eine literarische Tätigkeit ausgeübt, wenn auch keine so weitschichtige, wie Suidas angibt, der ihm auch Schriften über Grammatik und Landbau zuteilt, die aber ein Philosoph gleichen Namens und der Bezeichnung des Vielgeschäftigen geschrieben hat. Wie wir sahen, hat das auch Melanthios getan, der seinem Lehrer in der Leitung der Schule nachgefolgt zu sein scheint; und nun mehren sich die Malerschriftsteller in recht auffälliger Weise. Der Grund dieser Erscheinung kann nur in dem gesteigerten Interesse gelegen haben, das die Mitwelt dieser Kunst entgegenbrachte, und das schließlich in der Person des Apelles kulminierte, für welchen sie doch noch ganz andere Töne fand, als die zu Ehren von Zeuxis und Parrhasios angestimmten. Fraglos wendet sich jetzt die Liebe zur Kunst noch entschiedener als früher den Schöpfungen der Malerei zu, die sich ihrer Führerrolle wohl bewußt war. Uns aber, denen die monumentale Überlieferung hier ihre Hilfe vollständig versagt, erübrigt derzeit nur der Versuch, die Züge der allgemeinen Entwicklung soweit festzustellen, als es eben geht. Aber gleich bei Melanthios droht auch die literarische Überlieferung den Dienst zu versagen.[4] Trotzdem dessen Bedeutung so scharf hervorgehoben wird, erfahren wir nur von einem einzigen Werke seiner Hand; und auch dieses ist nicht ganz sein künstlerisches Eigentum gewesen, Apelles hat mit daran geholfen. Es war ein Bildnis des Tyrannen Aristratos von Sikyon, des eifrigen Parteigängers Philipps von Makedonien. Er war neben dem Wagen der Siegesgöttin stehend dargestellt, demnach muß der Anlaß des Bildes ein Wagensieg des Aristratos gewesen sein, und dies Thema klingt deutlich an das einzige von Eupompos überlieferte an. Dies Bildnis

[1] Polemon bei Diogenes v. Laerte IV. 18 = Ov. 1758.

[2] Arch.-epigr. Mitt. a. a. O. S. 233.

[3] Satyr. 3. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiariam invenit.

[4] Overbeck, Schriftqu. 1754—59.

fiel der Tyrannenwut des Aratos zum Opfer, der es jedoch infolge des Eingreifens seines künstlerischen Beirates, des Malers Nealkes, soweit schonte, daß der Wagen mit der Siegesgöttin erhalten blieb, unter dem die Füße des in einen Palmbaum übermalten Tyrannenbildnisses noch durchschimmerten. Da uns zugleich erzählt wird, daß Aratos die übrigen Bilder der Tyrannen von Sikyon gründlicher zerstören ließ, von denen wir sonst keine Kunde haben, so scheint es, als ob diese Duodeztyrannen doch nicht ohne Einfluß auf die Kunst in Sikyon gewesen wären. Die Fäden, die von Aristratos an den makedonischen Königshof führen, sind wohl noch einer genaueren Beachtung wert.

Quintilian hat in einer bekannten Stelle (VII. 10), die einer kurzen Übersicht der Entwicklung der Malerei bis in die Diadochenzeit eine noch kürzere der Plastik vorausschickt, für die Charakterisierung der einzelnen Maler als Schlagwort ihre Spezialtugend verwendet, für Pamphilos und Melanthios aber ein gemeinsames »ratio«. Die rationelle Art der Malerei war eben der besondere Grund des Ruhmes der sikyonischen Malerschule, und die Technik, die dort um so schweres Geld zu lernen war, ist die enkaustische gewesen, in der die Spachtel das »cestrum«, den Pinsel ersetzte. Wir haben hier nicht die Absicht, auf die Frage nach der Art dieses Malverfahrens näher einzugehen, auch nicht in die von Plinius erörterte seines Alters. Denn genau betrachtet ist es ja das allerälteste Verfahren und liegt der gesamten griechischen Vasenmalerei zugrunde. Der früheste Malgrund war die Tonplatte; als er durch Holzstuck und Marmor abgelöst wurde, da fiel die unzertrennliche Verbindung der Farbe mit dem Malgrund, der man nun durch andere Mittel nachstreben mußte. Die Sehnsucht nach einem rationellen Malverfahren mußte durch die Tatsache verstärkt werden, daß so manche gefeierten Meisterwerke der Vorzeit in diesen Tagen notleidend wurden und der Auffrischung bedurften, wie denn Pausias diese damals polygnotischen Wandbildern zu teil werden ließ, nicht zu seinem Ruhme, wie die alten Kunstrichter bemerkten, denn seine Stärke war eben nicht der Pinsel, da er der erste war, der die Enkaustik zu hohem Ruhme gebracht habe. Pausias[1] war geborener Sikyonier und hat seinen ersten Malunterricht bei seinem uns durch ihn bekannten Vater Bryes genossen, dann trat er in die Schule des Pamphilos ein, von dem er die enkaustische Technik gelernt hat, in der er dann selbst ein vielgefeierter Lehrer ward. Plinius weiß von ihm allerlei zu erzählen; so soll er zuerst Kassettendecken bemalt haben, während man vor ihm nicht einmal Gewölbe so bemalt habe. Letzteres glauben wir um so eher, als der Gewölbebau zu Pausias' Zeiten in Hellas eine unbekannte Sache war.

[1] Overbeck, Schriftqu. 1760—63.

Sein Lieblingsthema sollen Knabenbilder gewesen sein, die sich für das kleine Format seiner Tafeln besonders eigneten. Seine besondere Vorliebe für dieses haben seine Rivalen damit zu erklären versucht, daß die Spachteltechnik mühsam und zeitraubend sei; da habe er dann einmal ein solches Knabenbildchen in einem Tage hingemalt, das zum Andenken an diese Leistung das Eintagsbild hieß. Einen feinen Geschmack soll er auch in der Zusammenstellung von Blumen gezeigt haben; es war sein Liebchen, das ihn in diese Kunst eingeweiht hatte, die Kränzewinderin Glykera, seine Landsmännin, er hat sie auch als solche gemalt und dies Bild ist recht berühmt geworden. Lucullus hat eine Kopie davon, die er in Athen an den Dionysien kaufte, mit zwei Talenten bezahlt; offenbar war dies Fest mit einer Kunstausstellung verbunden. Die Verkäuflichkeit dieses Bildes ist recht erklärlich. Was er aber mit den kleinen Knabenbildern gewollt haben kann, erscheint fraglich; ihr Zusammenhang mit der Kassettenmalerei ist aber nicht unbeachtet geblieben. Dort waren schwebende und blumenumrankte Eroten eine tektonische Lösung, die bis in die spätesten Tage nachgewirkt und die alte Ornamentik mit dem Stern in der Mitte verdrängt hat. Daß im römischen Kunsthandel solche aus alten Deckenfüllungen stammende Bilder vorhanden waren, läßt sich kaum bezweifeln, zumal Pausias in Rom sehr geschätzt gewesen sein muß. Denn Plinius kennt auch ein großes Bild dieses Kleinmeisters, das im Porticus des Pompeius aufgestellte »Stieropfer«, in dem ein in der Verkürzung gemalter schwarzer Stier, trotz des Mangels an hellen Lichtern, so plastisch heraussprang, daß naive Betrachter darüber ihrer Bewunderung lauten Ausdruck verliehen. Sonderbar ist es nur, daß er kurz danach ein Bild gleichen Titels als Werk des Sohnes und Schülers des Pausias, Aristolaos aufzählt,[1] ohne ein Wort darüber zu verlieren; die moderne Forschung scheint daraus das Recht abgeleitet zu haben, das gleiche zu tun, aber ein Fragezeichen stellt sich doch hier von selbst ein. Glücklicherweise ist es aber nicht Plinius allein, der uns von Werken des Pausias Kunde gibt, auch Pausanias hat zwei seiner Bilder in der Tholos von Epidauros gesehen und kurz beschrieben.

Die Ausgrabungen im Hieron von Epidauros haben uns mit dem seltsamen Unterbau dieser Tholos auch eine Reihe von architektonischen Bruchstücken geliefert und zugleich auch die seither vielbehandelte Bauinschrift Als Architekten nennt Pausanias den Polyklet; da alle Indizien darauf hinweisen, daß dieser Bau jenseits der Mitte des vierten Jahrhunderts zu datieren ist, so kann es natürlich nur der jüngere dieses Namens sein. Damit stimmt auch die Tätigkeit des Pausias, die um so weniger von dem Bau zu lösen sein

[1] Plinius 35. 137 = Ov. 1764.

wird, als sich die Verbindung der sikyonischen Malerschule mit der sikyonischen Plastik in dieser Vereinigung der beiden Namen förmlich spiegelt. Pausias hat dort ein Erosbild gemalt, dessen Epigramm der Perieget in Prosa aufgelöst zu haben scheint.[1] Der Gott rühmt sich, Bogen und Pfeile von sich getan und dafür zur Leier gegriffen zu haben. Der Anklang an das Epigramm der Basis des thespischen Eros ist bereits bemerkt worden; auch die zweite Figur, die der Methe, begegnet uns in dem Katalog der Werke des Praxiteles. An ihr interessierte den Periegeten ein malerisches Kunststück: sie führte eine gläserne Trinkschale zum Munde und man sah durch das Glas das Gesicht. Wenn uns diese Tatsache nicht sehr neu anmutet, so erklärt sich das aus der Selbstverständlichkeit, mit der uns der Gebrauch des Glases als Trinkgefäß berührt. Das war damals keineswegs der Fall; es war schon eine Leistung, den malerischen Wert dieses Stoffes zur Geltung zu bringen. Der so sicher festzustellende Einfluß des Praxiteles auf unseren Meister interessiert uns aber auch noch, da wir erkennen werden, wie sehr dieser sich auch auf die sikyonische Plastik dieser Zeit erstreckt hat. Über die von Polemon auch von ihm erwähnten gut gemalten pornographischen Bilder wollen wir hinweggehen, um uns zu seinem Sohne und Schüler zu wenden, über den uns nur eine kurze, wie uns aber dünkt, hochwichtige Notiz bei Plinius vorliegt. Er zählt ihn zu den Malern der strengsten Richtung und führt als seine Werke an: Epaminondas, Perikles, Media Virtus, Theseus, den Demos von Athen und ein Stieropfer. Des letzteren Bildes haben wir bereits im Vorübergehen gedacht, von den übrigen aber hat schon Brunn die Vermutung gewagt, »daß zwischen mehreren der von Plinius angeführten Figuren eine bestimmtere Beziehung anzunehmen sei«. Er las noch in seinem Texte Medea statt Media und die falsche Analogie der Kodrosschale ließ ihn an eine Verbindung dieser mit der Virtus, Theseus und dem Demos denken. Die richtige Lösung führt aber auf eine andere Analogie, die der Perservase und der ihr gleichartigen Monumente. Media ist die Personifikation des Nationalfeindes, Theseus, der Demos von Athen, sowie die Arete versinnlichen die unter Athens Führung vollzogene Befreiung des hellenischen Landes. Wäre es freilich nur auf die Darstellung dieses sehr realen historischen Ereignisses angekommen, dann möchte diese repräsentative Art recht unzulänglich erscheinen, aber offenbar gehören auch Perikles und Epaminondas in diesen Zusammenhang, obgleich man sie sich bisher nur als selbständige Porträts vorgestellt hat, die nur bedauerlicherweise nicht nach dem Leben gemalt sein konnten. Perikles bedeutet hier den atti-

[1] Studniczka, Zeitschr. f. österr. Gymnasien, 1886, S. 685. Dagegen Robert, Arch. Märchen, S. 168 Anm. 1.

schen Reichsgedanken und Athens Vollkraft, Epaminondas das gleiche für Böotien, beide vereint in diesem Bilde die Befreiung Griechenlands durch das Zusammenwirken Athens und Thebens. Wir stehen hier vor einem Bilde, das die politischen Ideen verkörpert, die die Reden des Demosthenes durchziehen und über die Schlacht von Chäronea hinweg zur Zerstörung Thebens geführt haben. Es kann nur zweifelhaft sein, ob es unmittelbar vor das erste Ereignis oder, wie uns wahrscheinlicher dünkt,[1] zwischen diesem und dem Schlußakt anzusetzen ist; aber die drei Jahre, in denen sich dieser letzte Akt der Tragödie abspielte, sind für den Terminus ad quem immerhin eine enge Begrenzung. Die chronologische Festlegung, die damit für Aristolaos und seinen Vater möglich wird und mit allen anderen sich ergebenden Ansetzungen im besten Verhältnis steht, erschöpft jedoch lange nicht den Wert dieser Erkenntnis, die sich auch einer modernen Hypothese, welche in alle Handbücher gedrungen ist, gegenüberstellt. Vergebens hat der Verfasser sich seinerzeit bemüht, die von Brunn aufgestellte Hypothese einer thebanisch-attischen Malerschule zu widerlegen, um zu zeigen, daß die für jene in Anspruch genommenen Meister im ganzen Altertum zur sikyonischen Malerschule gerechnet wurden. Wir werden uns mit diesem Problem leider, wenn auch nur kurz, noch zu beschäftigen haben, können uns aber hier nicht mehr mit der Feststellung der auch sonst noch hervortretenden Erscheinung begnügen, »daß die sikyonische Schule ihren Einfluß auch auf Attika ausdehnte«. Gab es dazumal eine thebanisch-attische Malerschule, dann durfte auch nur einer ihrer Meister und kein Sikyonier dieses Bild der Verbrüderung Athens und Thebens malen; bekanntlich aber fanden die Siege des Epaminondas ebensowenig ihre malerische Verherrlichung durch die Mitglieder dieser fraglichen Schule. Die moderne Forschung hat freilich darin keinen Anlaß zur kritischen Prüfung gefunden, obgleich das Schicksal der durch die Funde in Lykosura erledigten Parallelhypothese auf dem Gebiete der Geschichte der Plastik eine deutliche Warnung enthielt.

Neben dem Sohne erwähnt Plinius noch als Schüler des Pausias Nikophanes, der dem strengen Meister nicht unähnlich gewesen zu sein scheint. Nur Künstler seien für den Wert seiner Bilder empfänglich, die trotz fleißiger Arbeit in ihrer Farbengebung nicht sehr anziehend gewesen seien. Als Beispiele der Vermeidung dieses Fehlers erwähnt Plinius zwei andere Mitglieder der Schule, Sokrates und den von alten Kunstschriftstellern hochgeschätzten Thales, dessen von ihm aufgezählte Werke in unseren

[1] Es ist doch sehr wohl möglich, daß die Media dieses Bildes nicht als Gegensatz zu den hellenischen Helden gedacht ist und sich auf die materielle Unterstützung Persiens beziehe, worauf der Heroldsruf, der dem Alexanders entgegengesetzt war, hinzuweisen scheint.

derzeitigen Pliniusausgaben und Handbüchern infolge einer kleinen Störung Nikophanes zugeteilt erscheinen.[1] Von diesem erfahren wir hier nichts weiter, aber an einer anderen Stelle bietet uns Plinius eine abermalige Schätzung des Meisters, die weit freundlicher klingt. Der wegen seiner Härte getadelte Meister erscheint hier plötzlich »elegant und zierlich«, sodaß ihm in bezug auf Anmut wenige verglichen werden können. Doch folgt auch hier dem Lob der Tadel auf dem Fuße. An Würde und Ernst der Kunst aber reichte er an Zeuxis und Apelles nicht heran. Es mag verständlich sein, diese so verschiedenen Urteile über einen Meister verschiedenen Berichterstattern zuzuschreiben,[2] aber daraus erklärt sich weder ihr fundamentaler Gegensatz, noch die so unzeitgemäß erscheinende Berufung auf Zeuxis und Apelles. Die Lösung des Rätsels liegt weit näher, die beiden Urteile betreffen wohl das gleiche Subjekt, aber nicht das gleiche Objekt. Das eine Mal ist von dem Enkaustiker Nikophanes die Rede, der das zweite Mal unter den Meistern des Pinsels aufgezählt wird. Was er in dieser leichteren Technik gemalt haben mag, lehrt uns Polemon, der ihn wie seinen Meister zu denjenigen zählt, die »Pornogramme« gut gemalt haben; aus der gleichen Quelle weiß auch Plutarch ein gleiches zu berichten. Das erklärt aber auch das Manko von Würde und Ernst, und Zeuxis und Apelles, deren schöne Frauenbilder bewundert wurden, erscheinen wohl gerade deshalb hier zum Vergleich herangezogen.

Pausias und seine Schule schlossen sich enge an das von Eupompos ausgehende Thema der sikyonischen Schulfolge an. Neben dieser führt Plinius eine noch umfangreichere an, die auf einen sonst unbekannten Zeitgenossen des Malers Eupompos zurückgeht, dessen Heimat zweifelhaft bleibt: Euxeinidas, der Lehrer des berühmten Aristides. Was Plinius an Nachrichten, Lob und Werken von diesem Aristides anführt, ist wie wir jetzt wissen, auf zwei gleichnamige zu verteilen, deren erster der Vater, der zweite der Sohn des gleichfalls berühmten Malers Nikomachos gewesen ist. Wir haben also drei Generationen einer Künstlerfamilie vor uns und aus der zweiten Generation sind uns noch als Brüder des Nikomachos Nikeros und Ariston als nicht unbedeutende Meister bekannt.[3] Die beiden

[1] Ich habe a. a. O. S. 221 f. die so verschieden behandelte Pliniusstelle 35. 137 »nam Sokrates iure omnibus placet, tales sunt eius . . .« dahin geändert: placet et Tales, und damit den Meister, der bei Plinius nicht fehlen konnte, dort nachgewiesen. Irgendwelche Beachtung hat diese fast selbstverständliche Beobachtung nicht gefunden.

[2] Diese Differenz des Urteils hat noch zuletzt Kalkmann, Quellen des Plinius, S. 179 f., behandelt.

[3] Das neue Stemma dieser Familie und Schulfolge bei Kalkmann S. 62 ist wenig Zutrauen erweckend, doch verträgt die schwankende Überlieferung allerlei Ausdeutung. Die Schriftquellen bei Overbeck 1771—1785.

Aristides wurden durch die Beifügung des Ethnikon Thebanus, das dem älteren zukam, einst auseinander gehalten; bei Plinius hat es diese Wirkung nicht gehabt, in der modernen Kunstforschung aber hat es eine viel weitergehende ausgeübt, auf ihm beruht die Konstruktion der thebanisch-attischen Malerschule. Pamphilos aber gehört trotz seiner nordgriechischen Abstammung zur sikyonischen Schule. Da dürfte doch die Untersuchung naheliegen, ob es mit Aristides nicht eine ähnliche Bewandtnis habe; wir haben gleich vorauszuschicken, daß sich für eine Verbindung mit Athen so gut wie keine Anhaltspunkte finden. Eine ansprechende Vermutung hat diesen älteren Aristides mit dem gleichnamigen Bildhauer und Schüler des Polyklet identifizieren wollen, merkwürdigerweise jedoch, ohne die dann selbstverständliche Konsequenz seiner sikyonischen Schulzugehörigkeit zu ziehen.[1] Dieser ältere Aristides ist aber jedenfalls der berühmtere und bedeutendere Künstler, ihm ist ein gutes Teil der Bilder, die Plinius unter diesem Schlagworte aufzählt, zuzuschreiben. Er ist der angebliche Erfinder der Enkaustik, was doch nur von einem vermutlich älteren Zeitgenossen des Pamphilos, nicht aber für den aequalis des Apelles gelten könnte; er ist auch der Lehrer des Euphranor vom Isthmos, der doch wenigstens als Bildhauer der in der nächsten Nachbarschaft wirkenden Kunstschule beigezählt werden muß. Aber ein entscheidendes Moment scheint doch darin zu liegen, daß Polemon in seiner Schrift über die Bilder in Sikyon, die freilich indirekt die Hauptquelle des Plinius für sein Wissen über die sikyonische Kunstschule gewesen ist, Aristides mit Pausias und Nikophanes als Pornographen aufgezählt hat.[2] Einen Gegengrund bietet nicht das vielberühmte Bild einer zerstörten Stadt, also wohl eine Iliupersis, auf welchem der grausige Zug tiefen Eindruck gemacht hat: eine sterbende Mutter wehrt liebend unter Aufgebot ihrer letzten Kraft dem Kinde, das an ihrer blutenden Brust saugen will. Dies Bild hat Alexander der Große in seine Residenz Pella gebracht, als Beute nach der Eroberung Thebens, wie die moderne Forschung anzunehmen geneigt ist, doch steht davon nichts in der Überlieferung. Gerade bei einem solchen von höchstem Pathos erfüllten Gemälde werden wir eher an den Zeitgenossen des Apelles, der auch der Alexanders gewesen ist, denken. Alexander bot sich auf dem Bundestage zu Korinth Gelegenheit, der sikyonischen Kunst, deren beide Hauptmeister er in seine Dienste nahm, näherzutreten: wie leicht kann er damals dies Bild erworben haben, das, wenn es seinen kunstsinnigen Augen gefiel, auch ohne Angebot, dessen Angabe fehlt, in seinen Besitz übergehen konnte. Aber auch hier findet das Beiwort Thebanus keine über seinen Bereich hinaus-

[1] Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, S. 25. Robert, Arch. Märchen, S. 83.
[2] Athenäus XIII, S. 567B = Ov. 1762.

reichende Kraft. Das in diesem Bilde zutage tretende Pathos wird von Plinius für Aristides bezeugt, welcher ihn aber in einem Atem auch als Meister, ja sogar als Erfinder des Ethos preist. Nun wissen wir jedoch aus Aristoteles, der diese termini technici in Umlauf gesetzt und an dem Gegensatz zwischen Polygnot und Zeuxis klar exemplifiziert hat, daß sie sich gegenseitig ausschließen; ihr Zusammenfließen hier ist nichts weiter als die Begleiterscheinung der Verschmelzung der beiden Aristides in eine Person. Das Ethos eignet dem Großvater, das Pathos gebührt dem Enkel; diese Erkenntnis ist vielleicht für die Aufteilung des Bilderkataloges nicht ohne Nutzen, wenngleich dieser ohne Rest nicht aufgeht. So werden wir dem Zeitgenossen des Apelles, von dem Bilder »Sterbender« gerühmt werden, neben dem eben erwähnten Bild der sterbenden Mutter wohl auch das des »endlos gepriesenen« Kranken und das »der wegen der Liebe zu ihrem Bruder Sterbenden« zuschreiben, die wohl mit Recht auf Kanake gedeutet worden ist. Aus chronologischen Gründen muß diesem Aristides auch die für Mnason, Tyrann von Elatea, gemalte Perserschlacht zugeteilt werden, 100 Figuren zu je 10 Minen. Diesem Kunstfreund wird ein sonderbar abgestufter Preistarif nachgesagt; er war der Schützling des Aristoteles und durch Philipp nach der Schlacht von Chaeronea in die Herrschaft eingesetzt worden. Und ferner auch das Bild der Geliebten Epikurs, der schönen Leontion. Für den älteren Aristides bleibt doch noch manches übrig, vor allem das durch Attalos' vergebliches Kaufgebot von 100 Talenten so berühmt gewordene Dionysos- und Ariadnebild, das Mummius in Korinth erbeutete, wo es gewiß eine reiche Galerie von Bildern aus der Nachbarstadt gegeben haben wird, wie es ja dort auch der sikyonischen Bronzewerke die Fülle gab. Die reiche Handelsstadt war wohl der beste Abnehmer für die fast unmittelbar vor ihren Toren gelegene Künstlerkolonie. Diesen älteren Aristides wird wohl auch das »paulo durior in coloribus« angehen, mit dem Plinius seinen einzigen Aristides belegt. Für den hervorragenden Enkaustiker erscheint die Härte der Farbe fast obligat. Von den drei Söhnen des Meisters hat es nur Nikomachos zu hohem Ansehen gebracht, von Nikeros ist nichts, von Ariston, der neben dem Unterricht des Vaters auch den des Bruders genossen hat, nur ein Bild überliefert. Nikomachos steht zwischen Vater und Sohn nicht bloß als Mittler der Tradition; er wird auch als Schriftsteller erwähnt; er schrieb im elegischen Versmaß über die Altmeister seiner Kunst, und seine Hochschätzung der Helena des Zeuxis, die übrigens auch bei Apelles durchklingt, ist in Form einer charakteristischen Künstleranekdote überliefert. Diese schriftstellerische Leistung mag wohl mit seiner Lehrtätigkeit, die eine ausgebreitete war, im Zusammenhang stehen. Die Bilder, die Plinius von ihm aufzählt, enthalten bis auf eine Nike mit der Quadriga,

die wohl ein Siegerbild der Art war, wie die currentes quadrigae von Aristides, nur mythische Vorwürfe und Götterdarstellungen, doch reichen unsere Nachrichten nicht hin, um von der Weise seiner Kunst eine genauere Vorstellung zu gewinnen. Als besonders charakteristisch wird seine Mühelosigkeit seiner Ausführung erwähnt, der aber auch die Charis nicht gefehlt haben soll. Die Schnelligkeit mußte nach altem Brauche in Form einer Anekdote festgelegt werden, sie knüpfte an ein Werk an, dessen angeblich ungeduldiger Auftraggeber noch bekannt war: das Denkmal für den Dichter Telestes, das Aristratos, der Tyrann von Sikyon, bestellt hatte. Für uns jedoch hat sie noch eine ganz andere Bedeutung. Sie lehrt die Zugehörigkeit des Malers mit seiner Familie zur sikyonischen Kunstschule. Wenn Nikomachos später beim Reichsverweser Antipatros in Makedonien erscheint, so haben wir schon früher auf die engen Beziehungen hingewiesen, die Sikyon mit dem makedonischen Hof verbanden. Auch dort setzt er durch Schnelligkeit der Ausführung den Auftraggeber in Verwunderung; seine schlagfertige Entgegnung verrät die Tendenz, dieses Porträt, dessen chronologische Schwierigkeit auch der antiken Kunstforschung aufgefallen sein wird, als Werk seines Alters zu erklären.[1]

Noch hervorragender als Nikomachos war ein anderer Schüler des Aristides von Theben, Euphranor vom Isthmos.[2] Wir haben bereits früher hervorgehoben, wie dieser Schülername für die Zugehörigkeit des von Euxeinidas ausgehenden Stemmas zur sikyonischen Kunst beredt spricht. Euphranor gehört der Geschichte der Malerei und der Plastik gleichmäßig an. Seine künstlerische Vielseitigkeit wird besonders rühmend hervorgehoben, doch ob er malte oder in Bronze oder Marmor arbeitete, ob er Kolossalstatuen oder Werke der Kleinkunst schuf, immer soll er gleich vorzüglich gewesen sein. Wir finden ihn auch als Schriftsteller »de symmetria et coloribus«, doch scheint man im Altertum mehr seine Lehren über diese als über jene beachtet zu haben. Seine Schrift über Symmetrie muß sich mit dem polykletischen Kanon auseinandergesetzt haben, dessen Maße für die Menschengestalt galten, während er die Dimensionen des Heros zu erforschen unternahm. Seine Figuren waren schlanker gebildet, wenn aber Plinius sie an Haupt und Gliedern größer werden läßt, so ist das bei seinen Kolossen gewiß richtig, aber sonst völlig wertlos. In diesen Änderungen hat man den Vorläufer der lysippischen Riesentypen erkennen wollen, leider aber verwehrt uns der Mangel an sicher zu erkennenden Repliken plastischer Werke des Meisters derzeit klare Einsicht.

---

[1] Von Pseudoplutarch Περὶ ἀσκήσεως, von Bücheler im Rhein. Museum XXVII S. 536 Anm. 1 herangezogen.

[2] Overbeck, Schriftqu. 1786—1806.

Als Maler hat er in diesem Bestreben einen Vorgänger in dem Heroenmaler Parrhasios gehabt; auch darüber scheint er sich, wohl in der Schrift über die Farben, ausgesprochen zu haben, denn seine Bemerkung, dieser habe seinen Theseus wie mit Rosen genährt dargestellt, während seiner mit Rindfleisch gefüttert sei, kann füglich nur da gestanden haben. Dieser Theseus war nur der Teil eines Bildes, das ihn mit dem Demos von Athen und der Demokratia zeigte, die er ihm offenbar als Braut zuführte, also eine Allegorie, deren politische Tendenz keiner Erläuterung bedarf. Dies Bild befand sich in der Freiheitshalle zu Athen, die Euphranor noch mit zwei anderen berühmt gewordenen Gemälden ausgestattet hat. Die gegenüberliegende Wand enthielt die Darstellung der zwölf Götter; der Meister soll, wie die rhetorische Tradition versichert, den Poseidon mit so viel Erhabenheit ausgestattet haben, daß für Zeus keine Steigerung mehr gelang. Wir werden daraus nur schließen, Euphranor habe die brüderliche Ähnlichkeit stark betont, wofür uns moderne kunstmythologische Irrtümer eine gewisse Bürgschaft bieten. Lukians Bewunderung erregte hier die Haarfarbe der Hera. Das dritte Bild, welches an der Langseite der Halle angesetzt wird, stellte das Treffen dar, welches die vom Isthmos herangerückte attische Reiterei dem Epaminondas vor den Mauern Mantineas lieferte, die Stadt damit vor dessen Überfall errettend. Es war ein glänzendes Bravourstück. Xenophons Sohn Gryllos, der in diesem Kampfe den Heldentod fand, war auch auf dem Bilde verherrlicht; wenn man jedoch in dem Feind, den er erlegte, Epaminondas hat erkennen wollen, so ist das ein exegetischer Irrtum, der auf Unkenntnis der Sachlage beruht. Die Mantineer besaßen eine Kopie dieses Bildes und da ist es gewiß naheliegend, darin eine Wiederholung von der Hand des Meisters anzunehmen. Was aber schier unbegreiflich scheint, ist, daß es die moderne Forschung nicht geniert hat, Euphranor der thebanisch-attischen Malerschule zuzuschreiben, die demnach zwar nicht die Siege, wohl aber die Niederlagen des Epaminondas dargestellt haben soll. An diesem Schlachtenbild ist das dramatische Feuer der Darstellung viel bewundert worden, es hat aber auch der antiken Kunstforschung den Anlaß gegeben, die Blüte Euphranors nach dem von ihm gemalten Ereignis Olymp. 104 gleichzeitig mit der des Praxiteles anzusetzen. Seine Tätigkeit in Athen schließt eine besondere Anerkennung seiner Bedeutung ein. Es sind uns von ihm überhaupt keine anderen Gemälde zuverlässig überliefert, als diese der Freiheitshalle, denn wenn Plinius ihnen als viertes das »Odysseus' verstellten Wahnsinn« anreiht, so haben wir früher anläßlich der Behandlung des Parrhasios bereits bemerkt, wie er zu diesem Irrtum kam. Auch ein plastisches Werk hat Euphranor für Athen geschaffen, das Tempelbild des Apollon Patroos, das in der nächsten Nähe dieser Halle stand. Da ist es

denn kein Wunder, wenn ein später Schriftsteller Euphranor für einen Athener gehalten hat. Athen ist eben seinem alten Anspruch, das Zentrum der panhellenischen Kunst zu sein, unentwegt treu geblieben, und es scheint in der Tat, als ob es für die monumentale Aufgabe in der gefährlichen Nähe der bunten Halle damals keine bessere Wahl hätte treffen können; als Meister des heroischen Stiles ist Euphranor noch spät anerkannt worden. Er war auch für den makedonischen Königshof tätig. Plinius erwähnt in dem Katalog seiner Bronzewerke »Alexander und Philipp in Viergespannen«, die offenbar die Wagensiege König Philipps verherrlichten. Das hat auf den chronologischen Ansatz unseres Meisters seinen Einfluß. Unter den übrigen Werken, die der plinianische Katalog aufzählt, verlangt die Kolossalgruppe »Virtus et Graecia« eine nähere Beachtung. Man hat darin gewiß mit Recht eine Apotheose von Hellas gesehen. Arete wird wohl die Hellas bekränzt haben, und das früher behandelte Bild des Aristolaos scheint eine Analogie zu diesem zu bieten. Die Tendenz, die wir dort erkennen konnten, ist freilich von der in dieser Gruppe zutage tretenden gegensätzlich verschieden. Sie bietet eine Verherrlichung des panhellenischen Gedankens, und der kolossale Maßstab sagt uns, daß es der offizielle Ausdruck des Willens eines mächtigen Trägers dieses Gedankens war. Damit gewinnen wir den weltgeschichtlichen Hintergrund dieser Gruppe. In Korinth hat Philipp den panhellenischen Bund geschlossen und als Führer des vereinten Griechenlands den Nationalkrieg gegen Persien proklamiert. Da war es denn ein korinthischer Meister, der den Auftrag erhielt, dies Ereignis durch ein monumentales Anathem zu verherrlichen, und für die politische Klugheit Philipps ist es recht bezeichnend, daß er in diesem den höfischen Gedanken zugunsten des nationalen völlig zurücktreten ließ. Euphranors Erbschaft, das lehrt uns diese Gruppe, hat Lysippos auch äußerlich angetreten. Dies Verhältnis im Auge zu behalten, wird vielleicht nicht unwichtig sein, wenn wir dereinst mit mehr Aussicht auf Erfolg als jetzt die Suche nach Repliken Euphranorscher Werke in unserer monumentalen Überlieferung antreten können. Bis jetzt erscheint sie, wenn man den negativen Erfolg der Aberkennung einer noch altertümlichen Statuette der Leto mit ihren Kindern auf den Armen, die die ältere Forschung auf Grund eines von Plinius überlieferten ähnlichen Themas für Euphranor in Anspruch nahm, nicht überschätzt,[1] eines gesicherten Ergebnisses zu entbehren. Am ehesten, sollte man denken, müßte sich sein berühmter »Alexander-Paris« finden lassen, in welchem ein epigrammatisches Lob den Richter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena, wie den Helden, der

[1] Reisch, »Ein vermeintliches Werk des Euphranor.« Festgruß aus Innsbruck an die Philologenvers. in Wien 1903.

Achill erlegte, erkennen wollte. Indes das bringt uns keinen Schritt weiter, und Furtwänglers Versuch, gleich eine stattliche Reihe von Werken für Euphranor in Anspruch zu nehmen, erfordert wohl hier keine eingehende Behandlung.

Vielleicht mag aber eine Erwägung allgemeiner Art noch am Platze sein. Haben wir mit der Zuweisung des Skopas an die sikyonische Schule erkannt, daß das Zeitalter von Polyklet bis Lysippos doch nicht so ganz arm an führenden Meistern gewesen ist, wie es den Anschein hat, so dürfen wir von einer genaueren Erkenntnis der plastischen Bedeutung des Euphranor nach dieser Richtung eine wesentliche Verstärkung dieser Anschauung erwarten. Indes, wenn auch die Bedeutung Euphranors für die Geschichte der Plastik jener für die der Malerei gleich sein mag, so kennt unsere Überlieferung, die nur seinen Malerlehrer nennt, auch nur seine Malerschüler, die es freilich nicht zu hohem Ruhme brachten: Charmantides, von dem wir gar nichts wissen; Leonidas von Anthedon, der gleichfalls über Symmetrie geschrieben hat, und Antidotos, von dem Plinius die Bilder eines Kämpfers mit dem Schilde in Athen sowie eines Ringers und das hochberühmte Bild eines Trompeters anführt, sowie ein Kunsturteil, das seinen Fleiß auf Kosten der Erfindungsgabe rühmt und ihn hart in der Farbengebung nennt. Sein größter Ruhmestitel aber war sein Schüler Nikias. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß schon Antidotos zu Athen gehört, Nikias aber ist der glänzendste Vertreter des genus atticum dieser Periode.[1]

Doch tritt hier gleich eine chronologische Schwierigkeit entgegen, die Plinius als eine ungelöste überliefert. Ist dieser hochberühmte Nikias, dessen Blütedatum die alten Chronologen auf Olymp. 112 bestimmt haben, derselbe, von dem Praxiteles jenen Ausspruch getan haben soll, der auf ein freundschaftliches Verhältnis zu dem Maler hinweist, oder trug jener bloß den gleichen Namen? Der Identität steht die einfache Erwägung gegenüber, daß Praxiteles als Zeitgenosse des Euphranor nicht gut auch der seines Enkelschülers gewesen sein kann. Und die eine zeitliche Bestimmung in sich schließenden Nachrichten, die ihn mit Alexander wie mit Ptolemaios in Verbindung setzen, beweisen, daß seine Wirksamkeit in die frühe Diadochenzeit herabgereicht hat. Entstammt also jene Anekdote nicht etwa dem Drange, den gefeiertesten Bildhauer Athens mit dem klangvollsten attischen Malernamen in Zusammenhang zu bringen, dessen Frauengestalten sich eines Rufes erfreuten, der an jene von Zeuxis gemalten erinnerte? Ist sie aber, wie wir gerne glauben wollen, ihrem Kerne nach authentisch, dann können wir die Identität jenes Nikias mit

[1] Overbeck, Schriftqu. 1811—1825.

dem Sohne des Nikomedes, wie ihn Pausanias nennt, kaum festhalten; wir brauchen aber nichts weiter preiszugeben, als diese Anekdote; sie ist nicht die einzige, die auf diesen Namen geht. Sein Ruhm erhellt auch aus der Art, wie Pausanias, der in seiner Periegese Athens auch seines Grabes Erwähnung tut, mehrfach von ihm spricht. Er gibt uns die genauere Beschreibung eines seiner Werke, des Gemäldes eines marmornen Grabmales in Triteia in Achaia, das er als eine besondere Sehenswürdigkeit preist. Es stellt eine schöne junge Frau auf elfenbeinernem Throne dar, der eine Dienerin den Sonnenschirm hält;[1] neben ihr stand ein Jüngling im Chiton mit darübergeworfener purpurner Chlamys, dessen begleitender Diener die Jagdspieße trug und die Jagdhunde an der Leine führte. Die Namen der Dargestellten wußte Pausanias nicht anzugeben, aber ein Hauch des Geistes, der auf den herrlichsten Grabreliefs der attischen Gräberstraße ruht, weht auch in diesem Grabgemälde. Die Jagdhunde dieses Bildes möchten wohl den plinianischen Ausdruck »prosperrime canes expressit« illustriert haben: als Tiermaler lobt ihn übrigens auch Pausanias, der ihn in diesem Punkte all seine Zeitgenossen übertreffen läßt. Ein zweites Grabgemälde von ihm stand in Ephesos, es schmückte das Grabmal des »Megabyzos«, des Oberpriesters des ephesischen Artemision. Da wir ein gleiches für Telestes in Sikyon von Nikomachos kennen gelernt haben, so werden wir annehmen dürfen, daß malerische Ausstattung des Grabmals damals außerhalb Athens gebräuchlicher war als dort, wo das plastische in seinem Siegeslauf nur durch gesetzgeberische Aktion zu hemmen war.

Eine zweite Bildbeschreibung liefert Plinius, seine Nemea, die sich in Asien befand, woher sie Silanus, der in den Jahren 76 und 75 v. Chr. Statthalter in Bythinien war, nach Rom brachte; vermutlich stammte sie aus Pergamon. Augustus, der diesen Meister sehr geschätzt haben muß, ließ dies Bild in die Wand der von ihm errichteten Curia Iulia ein.[2] Nemea mit einem Palmzweig in der Hand saß auf ihrem Löwen, neben ihr stand, auf seinen Stab gestützt, ein Greis, über dessen Haupt ein Votivtäfelchen mit der Darstellung einer Biga hing, das den Anlaß der Stiftung bezeichnete. Die Künstlerinschrift lautete wohl Νικίας ἐνέκαεν, sie bezeichnete das Werk als enkaustisch; er ward den Meistern dieser Technik beigezählt. Wohl als sein berühmtestes Bild galt seine Nekyia, die sich eng an die homerische Schilderung gehalten haben soll.[3] Bei dieser Arbeit, so ging die Sage, habe er oft des Essens

[1] Wir besitzen eine Analogie dazu in der Teichoskopie des Frieses von Gyölbaschi, wo Helena in der gleichen Situation erscheint.

[2] Vermutlich ist es in den Besitz dieses Kaisers über Cäsar gekommen, der mit Silanus befreundet war. Das würde die Aufstellung an dem genannten Orte noch besonders erklärlich machen.

[3] Das in der Anth. Palat IX, 792 = Ov. 1818 unter dem Namen des Antipatros ge-

vergessen. König Ptolemaios soll ihm für das Bild sechzig Talente geboten haben, er aber zog es vor, es seiner Heimatstadt zu schenken, da er des Reichtums genug hatte. Indessen scheint es doch, als ob Ptolemaios in den Besitz eines anderen berühmten Bildes des Meisters gelangt wäre, denn Augustus nahm bei der Eroberung Alexandrias den »Hyakinthos« von dort mit sich, der ihm so lieb war, daß Tiberius ihn dann in dem ihm geweihten Tempel aufstellte. Die jugendliche Schönheit dieses Hyakinthos war auch Pausanias nicht unbekannt, der sie in erotischem Sinne ausdeutet. Steht das vielleicht im Zusammenhang mit der von ihm berichteten Legende, die seinen Schüler Omphalion zu seinem Buhlen machte? Berühmt war auch sein Alexanderbildnis, das sich gleichfalls in Rom befand, wo auch ein bärtiger Dionysos von ihm erwähnt wird. Das erstere zählt Plinius zu den Gemälden großen Formates, unter denen er noch Bilder der Kalypso, Io, Andromeda und einer zweiten sitzenden Kalypso aufzählt. Fügen wir noch die Danae und das bereits erwähnte Nemeabild hinzu, so haben wir eine stattliche Galerie mythischer Frauenschönheiten; aber auch der Frauenkatalog der homerischen Unterwelt wird dem Meister Gelegenheit gegeben haben, sich in diesem seinem eigensten Fache auszuzeichnen; und daß er es wirklich getan hat, darüber schweigen sich wohl unsere Kunstschriftsteller aus, aber die sechzig Talente des Königs Ptolemaios führen eine beredte Sprache. In unseren Handbüchern finden wir zur Io des Nikias den obligaten Hinweis auf das bekannte Bild dieses Inhaltes im sog. Hause des Germanicus auf dem Palatin. Es wird als Kopie nach Nikias in Anspruch genommen.[1] Eine äußere Wahrscheinlichkeit ergibt immerhin die hohe Schätzung, deren sich die Bilder unseres Meisters in Rom und speziell am augusteischen Kaiserhof erfreut haben; eine innere Gewähr scheint aber auch die schlichte, noch in rein hellenischem Geiste des vierten Jahrhunderts erdachte Komposition zu bieten. Io ruht in einer Felslandschaft an einem ein Götterbild tragenden Pfeiler, der die Mittellinie des Bildes noch stärker betont. Ihr Gewand gleitet, trotzdem die Rechte es an den Busen andrückt, weit genug herab, um ein schimmerndes Stück des Oberleibes bloßzulegen und einzurahmen; die Linke stützt sich auf den Felsensitz, der Kopf wendet sich mit sehnsuchtsvollem Blick nach oben. Ihr Wächter Argos ist zu einer schönen Ephebengestalt geworden. Wir werden die

führte Epigramm ist das echte Künstlerepigramm. Das Wort πόνος, mit dem der Meister sein Werk bezeichnet, ist der Ausgangspunkt für das vergessene Frühstück. Die plinianische Bezeichnung nec yomantea Homeri stammt aus Zeile 3; in der Schlußzeile ist schon im Gebrauch des Wortes ἀρχέτυπον für das ideale Vorbild der Anschluß des Ganzen an das praxitelische Epigramm des thespischen Eros gegeben.

[1] Overbeck, Kunstmythologie, II, S. 483 Nr. 20, Atlas Tf. VIII, 11. Wiener Vorlegebl. 1890/91, Tf. XII, 3. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 96. 2.

herrliche lysippische Athletenstatue noch kennen lernen, deren Umbildung hier vorliegt, sowie die vielfache Wirkung, die dieses Meisterwerk auf die zeitgenössische Kunst ausgeübt hat. Hier ist durch das Anklammern an den Felsen die Energie der Gestalt ausgelöst, und wir haben uns wohl im Originale den stehend eingeschlafenen Wächter deutlicher als solchen charakterisiert zu denken. Hinter dem großen Felsen, der den Vordergrund abschließt, schleicht vorsichtig Hermes hervor, statt der Mordwaffe nur seinen Zauberstab, der die einschläfernde Wirkung ausgeübt hat, in den Händen; so war die alte Mordgeschichte zu einer romantischen Entführungsszene umgedeutet. Der Geist, der in diesem Bilde herrscht, mag auch in seiner Befreiung der Andromeda und wohl auch in der Kalypsodarstellung geherrscht haben, aber auch die Richtigkeit der Annahme, wir besäßen in dem Gemälde vom Palatin eine Kopie des nikiasschen Bildes, vorausgesetzt, ist doch der monumentale Gewinn lange nicht derartig, wie er in solchem Falle auf plastischem Gebiet zu sein pflegt. Eine wirkliche Einsicht in die spezifisch malerische Bedeutung der Großmeister hellenischer Malerei ist uns versagt; über diesen toten Punkt helfen uns auch Pompeis sämtliche Wandgemälde nicht hinüber. Als technisch hervorragend galten die Bilder des Nikias durch die richtige Verteilung von Licht und Schatten, wodurch die illusorische Wirkung der Darstellung unterstützt wurde; dagegen wird der Art seiner Farbengebung nirgends gedacht. Diese mehr auf die Plastik der Erscheinung gerichtete Tendenz ist aber eine spezifisch attische, deren erster Vertreter der große Skiagraph Apollodoros gewesen ist; diese plastische Tendenz hat uns sogar in formaler Richtung das palatinische Iobild kennen gelehrt.

Das Epigramm der Nekyia ist nicht die einzige literarische Leistung, die von Nikias überliefert wird. Einen denkwürdigen Ausspruch über seine Kunst hat die auf den Namen seines Zeitgenossen Demetrios von Phaleron fälschlich getaufte Schrift »über den rednerischen Ausdruck« erhalten, deren genaue Zeitbestimmung noch immer nicht gelungen scheint. »Der Maler Nikias sagte, es sei gerade kein kleiner Teil der Malerkunst, sich einen bedeutsamen Stoff zu erwählen und die Kunst nicht an Kleinigkeiten, wie Blumen und Vögel, zu zersplittern. Man wähle lieber Reiterschlachten [und Schiffskämpfe?], wo sich viele Stellungen von Pferden zeigen lassen, wie sie laufen, sich bäumen und niederhocken, und viele von Reitern, wie sie Speere schleudern und von den Pferden herabfallen. Er meinte nämlich, daß der Stoff selbst ein Teil der Malerkunst sei, wie der Mythos ein solcher der Dichtkunst.« Der lehrhafte Ton dieser Auseinandersetzung spricht für einen wohl an Omphalion gerichteten Schulbrief, wie der analoge des Apelles. Dem leicht kenntlichen Musterbeispiel aus der attischen Freiheitshalle stellt der Enkelschüler des Meisters die mehr dekorative Manier des

Pausias gegenüber und bekennt sich zum mythischen Programm der Kunst. Aber die Parole vom Stoff als wesentlichem Bestandteil der Kunst konnte doch nur ausgegeben werden, wenn sie nicht mehr selbstverständlich klang. Die rein malerische Richtung mußte damals schon das modern klingende Schlagwort von dem malerischen Eigenwert aller Dinge verkündet und gerade an jenen Problemen angewandt haben, vor denen Nikias als Spielereien gewarnt hat. Unsere Aufgabe ist es nun nicht, den Faden der Malergeschichte weiterzuspinnen und etwa Omphalions Bilder der messenischen Schutzpatrone zu erläutern oder die Nachrichten von dem Maler Athenion aus Maroneia in Thrakien, der, obwohl er durch seinen unbekannten Lehrer Glaukion von Korinth zur sikyonischen Schule gehört haben muß, in Athen und Eleusis Werke geschaffen hat, die den Vergleich mit denen des Nikias trefflich aushielten, den aber ein früher Tod verhindert hat, alle Zunftgenossen zu überstrahlen. Wir haben hier nur kurz die Summe dessen zu ziehen, was uns unsere Quellen über die Bedeutung der beiden helladischen Malerschulen berichten. Die moderne Konstruktion einer thebanisch-attischen Malerschule, die der sikyonischen das Gleichgewicht halten sollte, hat sich als gründlich verfehlt erwiesen, und die überragende Bedeutung dieser wird nicht nur durch die stattliche Reihe ihrer Werke für Athen erwiesen, sondern erhellt auch daraus, daß Athen selbst nur einen bedeutenden Maler in dieser Glanzperiode der Malerei aufzuweisen hat. Aber die Dinge lagen doch auch im vorausgehenden Jahrhundert nicht wesentlich anders. Polygnot, Zeuxis und Parrhasios werden in Athen heimisch, das in diese Reihe nur den ebenbürtigen Apollodor stellt. So viel auch Athen für die Pflege der Malerei getan hat, seine schöpferische Bedeutung lag doch vor allem auf dem Gebiete der Plastik, und nirgends zeigt sich das deutlicher, als in dieser Periode. Während die sikyonische Malerschule kräftig nach Athen übergreift, gerät die alteinheimische Plastik unter den Einfluß der von Athen ausgehenden Strömung.

Die sikyonische Bildhauerschule hatte unter der Führung Polyklets einen Höhepunkt erreicht, den die nachstrebende Malerschule bald eingeholt und, wie wir sahen, auch überholt hat. Denn auf den großen Neuerer folgte zunächst zwar ein ganzes Geschlecht tüchtiger Schüler, aber kein wirklicher Meister. So viele Namen uns auch Plinius wie Pausanias in dieser Zeit aufzuzählen wissen, von denen wir glücklicherweise manche auch auf Inschriften ihrer Basen lesen können, von keinem wird irgend etwas gemeldet, was auf eine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung schließen ließe. Ist es doch für die überragende Stellung Polyklets scharf bezeichnend, daß seinem jüngeren Homonymen, in dem wir seinen Enkel vermuten dürfen, der eine keineswegs unbedeutende Künstlerrolle gespielt hat, das Schicksal drohte, im Schatten seines Ahnen verborgen zu bleiben.

Während Polyklet selbst in Athen eine ehrenvolle Aufnahme fand und von dort aus die Strahlen seines Ruhmes am hellsten erglänzten, tritt uns seine Schule zunächst an einem großen Massenwerk entgegen, das der Verherrlichung der Niederlage Athens gewidmet war: dem delphischen Weihgeschenk der Lakedaimonier für den Sieg von Aigospotamoi. Wir erfahren aus der eingehenden Aufzählung des Pausanias die Namen der Dargestellten wie den Anteil, der den verschiedenen Meistern zufiel; wer aber den Entwurf des Ganzen gemacht hat, das zu einer Apotheose Lysanders ward, darnach fragen wir unseren Periegeten vergeblich. Das Denkmal enthielt zwei Reihen von Personen. In der ersten standen die Götter und mit ihnen vereint Lysandros, dem sein Priester und sein Steuermann Gefolgschaft leisten. Er wird von Poseidon bekränzt im Beisein der Dioskuren, des Zeus, Apollons und der Artemis. Hinter diesen neun Figuren stand die Reihe der Unterfeldherren, Lakedaimonier und bundesgenössische, 28 an der Zahl; es waren also im ganzen 37 Statuen.[1] Dies prunkvolle Siegesdenkmal hat sein natürliches Gegenstück in dem von Phidias ausgeführten marathonischen, das in seiner nächsten Nähe stand und das es zu verdunkeln bestimmt war. Es unterschied sich aber von diesem nicht nur durch seinen weit größeren Umfang, sondern auch durch eine andere Grundauffassung. Dort stand Miltiades allein zwischen den Göttern und Heroen, denen er seinen Sieg verdankte. Nicht die Unterfeldherren, die die Phylen kommandierten, sondern die Eponymen der Phylen selbst waren es, die das siegreiche Heer vertreten haben. Das Lysandrosdenkmal spricht eine realistische Sprache. In seinem Nebeneinander von Göttern und Menschen spiegelt sich die Wandlung der mythisch-religiösen Anschauung in einer Richtung, die sich von der alten Frömmigkeit zu dem Kultus der Persönlichkeit abkehrt.[2] Von den neun Meistern, die Pausanias aufzählt (ihre Namen standen auf den Basen angeschrieben, wie deren Reste lehren), waren für die Figurengruppe der ersten Reihe fünf Künstler beschäftigt: Theokosmos aus Megara machte das Bild seines Landsmannes, den Steuermann des Lysandros; die Dioskuren Antiphanes von Argos; den Seher Pison von Kalauria; Athenodoros und Demeas aus Kleitor in Arkadien teilten sich in die Hauptfiguren, dieser schuf die Artemis, Poseidon und Lysandros, jener Zeus und Apollon. Die 28 Figuren der zweiten Reihe haben nur vier Künstler zu ungleichen Teilen ausgeführt: Tisandros, Alypos, Patrokles und Kanachos. Von diesen Meistern

[1] Pausanias X, 9. 7 = Ov. 979. Plutarch, Lysand. 18 = Ov. 980. Bei den delphischen Ausgrabungen haben sich acht Blöcke der Basis gefunden. Homolle, Bull. de corr. hell. XXI (1897) S. 286 f.

[2] Das ist ein schwerwiegendes Argument gegen den verkehrten chronologischen Ansatz des phidiasschen Marathondenkmals, dem wir oben S. 34 Anm. 2 entgegentraten.

sind als direkte Schüler Polyklets bezeugt Athenodoros und Demeas, die in der plinianischen Schülerliste stehen; und Kanachos, den Pausanias als solchen kennt, steht wohl mit dem sikyonischen Altmeister dieses Namens in Familienzusammenhang. Antiphanes ist Enkelschüler Polyklets; von ihm war auch das bronzene »Hölzerne Roß«, ein Weihgeschenk der Argiver nach Delphi für einen Sieg über die Lakedaimonier,[1] und bezeugt ist auch seine Mitarbeiterschaft an einem anderen antilakonischen Weihgeschenk, den noch zu erwähnenden delphischen der »Tegeaten«. In ihm haben wir demnach eine bedeutendere künstlerische Kraft zu erkennen. Alypos[2] wird uns von Pausanias als Schüler des Naukydes bezeichnet, und mit diesem Namen wie mit dem des Patrokles halten wir vor der Frage nach der Familie Polyklets, der diese Meister angehört haben. Naukydes[3] muß als Lehrer des Alypos wesentlich Zeitgenosse Polyklets gewesen sein; da uns nun von ihm überliefert ist, er habe neben dessen Hera von Argos eine gleichfalls goldelfenbeinerne Hebe geschaffen, so wird sich die Nachricht, die ihn einen Bruder Polyklets nennt, wohl doch auf den großen dieses Namens beziehen. Pausanias rechnet zwei Siegerstatuen des Cheimon, deren eine sich seinerzeit noch in Olympia befand, während die andere, in Argos aufgestellte, damals nach Rom entführt war und im dortigen Tempel der Friedensgöttin stand, zu den berühmtesten Werken des Naukydes. Der Sieg, den Cheimon als Ringer gewonnen hat, fällt, wie uns die Siegerliste des Papyrus gelehrt hat, Ol. 83 = 448. Dieses neugewonnene, relativ feste Datum paßt ebensogut zu der Nachricht, die ihn Polyklets Bruder nennt, wie zu der, die ihn als Lehrer des Alypos bezeichnet, aber zu den anderen Nachrichten über ihn, mit denen die Forschung früher sicherzugehen glaubte, will es sich schlechterdings nicht vereinigen lassen. Das wichtigste Zeugnis ist die Inschrift auf der olympischen Basis der Siegerstatue des Eukles, Sohn des Kallianax und Enkel des Diagoras aus Rhodos, dessen Siegesdatum allerdings nicht überliefert ist, aber ziemlich zuverlässig rund ein halbes Jahrhundert später als das Cheimons fallen wird. In dieser Inschrift nennt er den Namen seines Vaters Patrokles. Nun kannten wir bisher einen anderen, gleichfalls hervorragenden Künstler als Sohn des Patrokles: Daidalos von Sikyon, der auch inschriftlich als solcher gesichert ist, und dessen Wirksamkeit, wie wir sehen werden, ziemlich hoch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts hinein bezeugt ist. Ferner nennt uns Pausanias Naukydes als Lehrer des jüngeren Polyklet, und diese Nachricht läßt sich mit dem Naukydes, der als Sohn des Patrokles und demnach als Bruder des

[1] Paus. X, 9. 12 = Ov. 1006.

[2] Overbeck 1002/3.

[3] Overbeck 995—1001. Löwy, Inschr. gr. Bildh. 86/87. Dittenberger-Purgold, Nr. 159.

Daidalos bezeugt ist, chronologisch weit besser vereinigen, als mit dem Bruder des älteren Polyklet, zumal die über diesen jüngeren Polyklet verfügbaren Daten uns ziemlich hoch ins vierte Jahrhundert hinaufführen. Da nun auch eine Inschrift der Akropolis, von einem Werk des Naukydes stammend, »gemeiniglich dem Anfang des vierten Jahrhunderts zugewiesen wird«, so lassen sich alle diesen Meister betreffenden Nachrichten nicht ohne weiteres zusammenreimen. Am einfachsten zeigt das schon die Namensliste der Mitarbeiter am delphischen Weihgeschenk Lysanders. Hier finden wir zwar den Namen des Meisters nicht, wohl aber den seines Vaters Patrokles zusammen mit dem seines Schülers Alypos. Die Verwirrung rührt augenscheinlich nur, wie in so vielen Fällen, von einem unerkannten Homonymen her. Der erste Versuch einer Entwirrung durch eine solche Annahme rührt von Robert her,[1] der Patrokles zweifach angesetzt hat und in dem älteren den Vater, in dem jüngeren den Sohn Polyklets erkannt wissen wollte. Bezeugt ist freilich das eine so wenig wie das andere, aber Patrokles II gehört nun wenigstens in die gleiche Generation mit dem Naukydesschüler Alypos, und die Schwierigkeit, die das Weihgeschenk für Aigospotamoi bietet, ist damit beseitigt. Die beiden bezeugten Söhne des Patrokles müssen dann freilich aufgeteilt werden: Naukydes zu Patrokles I, Daidalos zu Patrokles II. Daß aber damit der chronologische Einklang der auf Naukydes bezüglichen Nachrichten nicht erreicht ist, hat Mahler gezeigt und den näherliegenden Vorschlag gemacht, zwei Naukydes anzunehmen und so den Bruder des großen Polyklet von dem Lehrer des jüngeren zu trennen.[2] Wir müssen uns aber dennoch versagen, seinem Stemma der Polykletfamilie näher zu treten, so zwingend uns auch die Gründe erscheinen, die seinem Ansatz der beiden Naukydes bereits manche Anerkennung verschafft haben, denn es hält an der Robertschen Verdoppelung fest, die es doch zu ersetzen vollkommen geeignet ist. Die beiden Patrokles haben in dem Stemma neben den beiden Naukydes keinerlei Berechtigung mehr, und das wenige, was von diesem Meister überliefert ist, lohnte nicht diese Operation. Wir sind aber nicht berechtigt, den Tatsachen der Überlieferung einen stärkeren Zusatz von hypothetischen Elementen zu verleihen, als den für ihr Verständnis absolut unentbehrlichen oder doch unentbehrlich scheinenden. Wir haben aber noch einmal die Pausaniasstelle II. 22, 7 ins Auge zu fassen; dort wird Naukydes, dem Bruder Polyklets, noch das Wort Μόθωνος angefügt. Die ältere Literatur sah darin den Namen seines Vaters, bis die olympische Siegerinschrift zutage kam, die ihn als Sohn des Patrokles und damit jenes Wort als Korruptel erwies, deren Heilung

[1] Arch. Märchen, S. 92 ff., und Hermes XXXV (1900) S. 190 ff.

[2] Polyklet und seine Schule, S. 8 ff.

bisher den vielfachen Bemühungen der Forscher nicht gelungen ist. Zuletzt hat Mahler die Überlieferung zu verteidigen versucht und Mothon als einen Beinamen des älteren, das polykletische Stemma eröffnenden Patrokles gefaßt. Die Einwendungen, die sich gegen diese Hypothese geltend machen lassen, bedürfen keiner Erwähnung angesichts der Tatsache, daß ihr Autor durch die Annahme der zwei Naukydes stillschweigend den Gegensatz aus dem Wege geräumt hat, der zwischen der olympischen Inschrift und der Angabe des Pausanias zu bestehen schien. Der Perieget hat auf der Basis der Euklesstatue die Vatersangabe des Naukydes gelesen; wenn er ihm nun dort, wo er ihn Bruder des Polyklet nennt, ein anderes Patronymikon zuteilt, so darf man wohl schließen, er habe die beiden Homonymen als solche erkannt. Allerdings ist der Name Mothon als Personenname nicht weiter bezeugt und damit die Möglichkeit einer Korruptel bei Pausanias doch nicht ausgeschlossen, aber etwas anderes als ein Patronymikon kann doch kaum dort gestanden haben, und mit einer Konjektur leichtester Art ließe sich der seltsam klingende Mothon zu dem unbedenklichen Molon wandeln.

Wir sind durch die Ergebnisse unserer Untersuchung nicht in die Lage versetzt, ein neues Stemma der Polykletfamilie den zahlreichen bis jetzt konstruierten anzufügen, und müssen uns damit begnügen, die Zeugnisse zusammenzufassen, die wir über diese besitzen. Sie umfassen drei Generationen. Der ersten gehört Polyklet und sein Bruder Naukydes I an. In die zweite dürfen wir zunächst den Schüler des großen Meisters mit dem an den seinigen so deutlich anklingenden Namen Perikleitos setzen. Er mag vielleicht jener Sohn sein, auf den ein spätes Zeugnis hinweist,[1] und gehört zu jenen, deren Namen nun im Genitiv erhalten sind. Neben ihn ist noch Patrokles anzusetzen, dessen Söhne Naukydes II und Dädalos dann in die dritte gehören würden, in die ohne Bedenken auch der jüngere Polyklet, der Schüler des Naukydes II, einzureihen ist. Dies Verhältnis läßt aber doch die Erwägung offen, ob nicht doch Patrokles als jüngster Bruder Polyklets noch in die erste Generation gehört und seine Söhne demnach in die zweite. Wir können hier über bloße Mutmaßungen schwerlich herauskommen, aber das, was wir an gesicherten Nachrichten besitzen, kündet uns doch immerhin den Ruhm der polykletischen Familie durch drei Generationen, und die Tatsache, daß sie bis zum Eintreten Lysippos' die Führung auf dem Gebiete der sikyonischen Plastik innehatte. Das Resultat spiegelt sich auch noch in den Resten der monumentalen Überlieferung, die ein zähes Festhalten an den kanonischen Prinzipien Polyklets zeigt, das doch nur um den Preis des Verzichtes auf

[1] Διαλέξεις, S. 228. 9. Trieber, Hermes XXVII (1892) S. 239.

eigenes Gestalten zu erreichen war. Aber wenn auch die künstlerische Eigenart trotzdem immer wieder zum Durchbruch kommt und die Widerstandskraft gegen die lebendigen Kräfte der zeitgenössischen Strömung nicht zur völligen Abschließung ausreicht, so wandelt doch die ahnenstolze sikyonische Plastik den gefährlichen Weg fast bis zur völligen Entkräftung. Da kam im rechten Augenblick der Neuerer, der sie mit gewaltigem Ruck ins rechte Geleise bringt und mit neuem Inhalt erfüllt. Die polykletischen Traditionen aber völlig zu verdrängen, war auch für Lysippos nicht mehr möglich, wir werden sehen, wie sie immer wieder in den Vordergrund treten und sich der neuen Richtung nur so weit anpassen, als zu ihrem Weiterleben erforderlich scheint.

Doch für die Periode, die uns derzeit beschäftigt, liegt die Sachlage einfacher. Sowohl von den führenden Meistern, wie von dem großen Stabe ihrer Mitarbeiter ist es bisher in keinem einzigen Falle gelungen, eine Vorstellung ihrer persönlichen Art zu erlangen, denn der erste, von dem sich ein Werk hat nachweisen lassen, zeigt keine solche. Dafür aber besitzen wir in unserer reichen Überlieferung von »spätpolykletischen« Werken, die uns den Gang der Entwicklung in großen Zügen wenigstens versinnlichten, eine Art Ersatz, und es muß der fortschreitenden Forschung vorbehalten bleiben, den erfolgreichen Anfang, den hier Mahlers Arbeit bedeutet, weiter auszugestalten. Von den in das Stemma der Polykletfamilie eingereihten Meistern sind noch Daidalos und der jüngere Polyklet als in der Überlieferung besonders hervortretende Gestalten einer genaueren Beachtung zu unterziehen. Daidalos, dessen Namen an den Heros der sikyonischen Plastik anknüpft, wird ebenso konstant als Sikyonier bezeichnet,[1] als Naukydes als Argiver, und wenn man die Regel nicht finden kann, nach der in den Listen der Polykletfamilie und -Schule diese beiden Ethnika wechseln, so berechtigt doch das nicht, die Einheit der sikyonischen Kunstschule in Zweifel zu ziehen. Plinius kennt den Meister als Künstler von gutem Ruf und weiß von zwei bronzenen Knabenstatuen im Motiv des »Schabers«. Doch erfahren wir von Pausanias und aus inschriftlichen Zeugnissen mehr von seiner erfolgreichen Tätigkeit als Athletenbildner.[2] Eine dieser Inschriften hat sich auf der Basis einer Athletenstatue in Ephesos gefunden, und da die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos uns die bekannte herrliche Bronzestatue eines Epheben im Motiv des destringens se

[1] Die Inschrift in Olympia (Dittenberger-Purgold, Nr. 161) zeigt die Reste eines zu Phliasios ergänzten Ethnikons, aber Pausanias VI, 6. 1 bezeichnet ihn gerade vor demselben Werke als Sikyonier.

[2] Overbeck, Schriftqu. 987—993 (Nr. 994 nicht zugehörig). Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 88/9. Dittenberger-Purgold, Nr. 161 und Nr. 103 = Dittenberger-Purgold, Nr. 151. Homolle, Bull. de corresp. hell. XXIII (1899) S. 381.

geschenkt haben, deren zahlreiche Marmorrepliken auf das Original eines berühmten Meisters hinweisen, so hat ein Gelehrter diese drei Tatsachen zu einer Vermutung kombiniert, die auf nichts geringeres abzielt, als in der Wiener Bronze ein Originalwerk des Meisters von Sikyon zu erkennen. Was dieser Vermutung entgegensteht, der reine Attizismus dieses Werkes, ist ihrem Urheber nicht entgangen, doch die absonderliche Anschauung, die diesem Umstand keinerlei Beweiskraft zugesteht, wird wohl in den folgenden Darlegungen ihre wortlose Erledigung finden. Die Wiener Bronze hat uns an ganz anderer Stelle noch zu beschäftigen. Mit dem ephesischen Siegerbild des Meisters Daidalos wird es sich wohl ähnlich verhalten wie mit den beiden Cheimonstatuen des älteren Naukydes; die in der Heimat des Athleten aufgestellte nötigt uns nicht, Daidalos dort arbeiten zu lassen.[1] Von olympischen Siegerstatuen dieses Meisters zählt Pausanias fünf auf. Der Sieg des Wettläufers Eupolemos aus Elis fällt Olymp. 96, der des gleichfalls elischen Ringers Aristodemos Olymp. 98, eine zweite olympische Ringerstatue schuf er für Narykidas aus Phigalia, und da wird es vielleicht möglich erscheinen, die plinianische Notiz von den zwei Apoxyomenoi auf diese olympischen Werke zu beziehen; ferner stand dort die Statue des Wagensiegers Timon und das Reiterbild des Sohnes desselben, Aisypos, der mit dem Rennpferde siegte. Das Datum dieser letzten drei Siege kennen wir nicht. Von einer delphischen Siegerstatue hat sich die Basis gefunden.[2] Ferner werden zwei staatliche Siegesdenkmäler von ihm erwähnt, die beide gegen Sparta gerichtet waren. Das Tropaion für den Sieg, den die Eleer über die Spartaner in der Altis, wo sie es auch errichten ließen, erfochten haben, erwähnt Pausanias nebenbei, ohne zu sagen, welcher Art es war. Doch scheint der Perieget den Anlaß zur Errichtung dieses Tropaions falsch angesetzt zu haben und damit wird unser Recht, es auf Olymp. 95 zu datieren und darin ein frühes Werk unseres Meisters zu erkennen, fraglich.[3] Auf chronologisch festem Boden aber stehen wir mit dem von Pausanias ausführlich behandelten figurenreichen delphischen Siegesanathem der »Tegeaten«, bei dem Daidalos nur einer der vier sich in die Ausführung teilenden Künstler gewesen ist. Die Basis dieses Denkmals mit dem Epigramm ist in Delphi zutage gekommen, und

[1] Hauser, Jahreshefte V (1902) S. 214 ff. Löwy erklärt in der Behandlung der ephesischen Inschrift (88) die Statue gleichfalls für ein Duplikat. Früher wurde sie für die angebliche kleinasiatische Tätigkeit des Daidalos verwertet, für die jetzt der Meister als Doidalsas von Bythinien erkannt ist.

[2] Homolle a. a. O. Die Inschriftreste bieten uns wieder ein Stück des Vaternamens. Der Name des Siegers scheint nicht erhalten zu sein, sondern der seines Vaters Taureas, wozu Homolle auf den bekannten Besitzer einer Palästra in Athen treffend hinweist.

[3] Robert, Hermes XXIII (1888) S. 424 ff.

wir haben diesem die Tatsache entnehmen können, daß Pausanias' geschichtliche Kenntnis nicht so weit reichte, um ihn vor einer falschen Beziehung dieses Denkmals zu bewahren.[1] Es war keine Stiftung der Tegeaten, sondern ein gesamtarkadisches Weihgeschenk, aus der Beute errichtet, die sie durch einen das lakonische Gebiet verheerenden Einfall gewonnen hatten. Das geschah im Jahre 370/69, als Lykomedes von Mantinea Stratege des arkadischen Bundes war und auch nach Abzug des Epaminondas seine Operationen gegen Sparta fortgesetzt hat. Die neun Gestalten dieses Denkmals waren, so recht im Gegensatz zu der gemischten Gesellschaft im Siegesdenkmal von Aigospotamoi, Götter und arkadische Landespatrone: Apollo und Nike, Kallisto, die Stammutter des Königshauses aus ihrer Verbindung mit Zeus, deren Sohn Arkas mit seinen drei Söhnen Elatos, Apheidas und Azan, dann der Heros Triphylos mit seinem Sohne Erasos. Daidalos hat die Nike und den Arkas geschaffen, von seinen drei Mitarbeitern kennen wir weder den Pausanias von Apollonia, der die Statue des Apollo und die Kallisto, noch den Arkadier Samolas, der Triphylos und dessen Sohn gearbeitet hat, wohl aber den Antiphanes von Argos, dem die drei Söhne des Arkas zugeteilt wurden. Ihn haben wir unter den Meistern des Siegesdenkmals von Aigospotamoi kennen gelernt, und der zwischen beiden Daten liegende Zeitraum von rund einer Generation läßt dieses Denkmal in die Nähe des Beginnes und das delphische in die des Abschlusses seiner Laufbahn setzen. Dazu stimmt es vorzüglich, daß er dort unter den Polykletschülern als dessen Enkelschüler erscheint, während anderseits sein Schüler Kleon von Sikyon[2] mit großer Wahrscheinlichkeit auf einer olympischen Basis als Mitarbeiter des Daidalos vermutet wird. Von diesem Urenkelschüler Polyklets erwähnt Pausanias eine Reihe von Werken, Götterbilder wie Athletenstatuen, die in Olympia standen, wo sich auch zwei Basen mit seiner Künstlerinschrift fanden. Gewiß war er ein in seiner Zeit hervorragender Künstler, aber die Überlieferung gibt uns derzeit weiter keine Handhabe, um sich mit ihm eingehender zu beschäftigen.

Der jüngere Polyklet wäre uns wohl eine völlig unbekannte Persönlichkeit, und nur aus den Störungen, die sich im Katalog der polykletischen Werke finden, erschließbar, wenn nicht Pausanias ihn gelegentlich als den Homonymen des Meisters der Hera von Argos und den Schüler des Naukydes bezeichnet hätte.[3] Plinius hatte von seiner Existenz keine Kunde; auch die übrige uns erhaltene Literatur gedenkt seiner mit keinem Worte; auch Pausanias hat nicht vermocht, die Nachrichten, die

[1] Pomtow, Ath. Mitt. XIV (1889) S. 15 ff.
[2] Overbeck, Schriftqu. 1007—13. Löwy, Nr. 95/6. Dittenberger-Purgold 167,637.
[3] Overbeck, Schriftqu. 1004/5.

er über Polyklet übermittelt, zwischen dem Großen dieses Namens und seinem präsumptiven Enkel richtig zu verteilen; er hat es des weiteren gar nicht einmal versucht. Um so eifriger hat sich die moderne Forschung dieser Aufgabe unterzogen, und wenn die glatte Durchführung derzeit noch nicht erreicht erscheint, so tritt doch das Bild des jüngeren Meisters immer deutlicher als das eines nicht unbedeutenden Künstlers aus dem Schatten des älteren hervor. Am einfachsten liegt die Lösung bei der Statue des Zeus Philios in Megalopolis, die durch das Datum der Gründung dieser Stadt Olymp. 102,2 als nach 369 ausgeführt angesetzt werden muß. Pausanias erwähnt die merkwürdige Angleichung dieses Zeustypus an den des Dionysos. Der Gott sitzt auf seinem Throne, Kothurne an den Füßen, und hält in der einen Hand einen Becher, in der anderen den Thyrsos, den der Adler krönt, der nun einmal zu Zeus gehört. Ein zweites Zeusbild mit ähnlich klingendem Beinamen, der Zeus Meilichios in Argos, wird schon als Marmorbild diesem jüngeren Polyklet zugehören. Pausanias berichtet als den Anlaß seiner Weihung eine Sühne für vergossenes Bürgerblut. Trotz der rührsamen Geschichte, die er davon zu erzählen weiß, ist man derzeit wohl darüber einig, es sei wohl das entsetzliche Gemetzel der Revolution des Jahres 370, die berüchtigte Knüppelschlacht, der Anlaß der Errichtung gewesen. Damit sind diese beiden Zeusstatuen in die nächste zeitliche Nähe gerückt und die Frage, ob die sechziger Jahre des vierten Jahrhunderts dem Anfang oder dem Ende seiner Künstlerlaufbahn näher liegen, wird man derzeit als eine offene betrachten müssen. Die ihm aus der Liste der olympischen Siegerbilder polykletischer Faktur zugesprochenen ergeben keine festen Daten, und so erklärt sich das Bestreben, ihn so hoch hinaufzurücken, um ihm die Aphrodite von Amyklai zuweisen zu können. Indes das bleibt vergebliche Mühe. Der von Pausanias für diese berichtete Ansatz als Siegesdenkmal für Aigospotamoi ist von Mahler mit überzeugenden Gründen als falsch erwiesen worden, und wir brauchen der neuesten Entdeckung, die uns gerade dieses Werk als monumentales Geschenk wieder bescheren will, nicht weiter zu gedenken.[1] Aber für den Enkel Polyklets ist doch die bisherige Art der Datierung, die sich in der beliebten Fragestellung »noch dem älteren oder schon dem jüngeren zugehörig« ausdrückt, geradezu widersinnig. Der zeitliche Unterschied muß größer sein, und das scheinen zwei Nachrichten zu bestätigen, die in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts hinweisen. Plinius erwähnt unter den Werken Lysippos' eine Statue des Hephaistion, des Freundes Alexanders des Großen, die von einigen dem Polyklet zugeschrieben wurde, »obschon der fast ein Jahrhundert früher

[1] Hauser, Röm. Mitt. XVII (1902) S. 231 ff.

lebte«. War das Werk als lysippisches klar überliefert, so ist es allerdings unerfindlich, wie es auf den Namen Polyklets überschrieben werden konnte. Im umgekehrten Fall ist die Zuteilung an Lysippos nur der natürliche Ausweg aus der scheinbaren chronologischen Schwierigkeit, die allein auf der auch bei Plinius hervortretenden Unkenntnis eines jüngeren Polyklets beruhte. Für diesen ist der Ansatz um 335, den die Hephaistionstatue als frühest möglichen verlangt, keineswegs bedenklich, und die Nachricht über seine Tätigkeit als Architekt in Epidauros weist ziemlich in die gleiche Periode. Pausanias erwähnt in seiner Schilderung des heiligen Bezirkes des Asklepios in Epidauros mit ganz besonderem Lobe das Theater und den Rundbau, dessen wir anläßlich des Pausias bereits gedacht haben, als architektonische Meisterwerke Polyklets. Er hat bei diesem Namen an den berühmtesten Träger desselben gedacht. Die glückliche Freilegung dieses Festplatzes hat uns wundersame Schätze beschert und ein einzigartiges Ganze kennen gelehrt, sie hat aber zugleich für die beiden polykletischen Bauwerke die Erkenntnis gebracht, daß der Meister des Kanon-Doryphoros nicht ihr Schöpfer gewesen sein kann, wohl aber der des Zeus Philios und Meilichios. Für das nun freigelegte Theater verweisen wir auf Dörpfelds eingehende Behandlung.[1] Die rätselhafte Tholos, deren inschriftlich bezeugter Name Thymele lautet, ist in ihrer überaus feinen architektonischen und ornamentalen Ausführung ein Juwel der hellenischen Architektur, dessen malerischer Schmuck seine Wirkung noch wesentlich gesteigert haben muß. Das Pteron bildet eine Ringhalle von sechsundzwanzig dorischen Säulen, der im Innern ein Säulenring von vierzehn korinthischen Säulen entspricht. Der Fußboden dieses inneren Kreises, aus schwarzen und weißen Marmorplatten zu kunstvollem Muster zusammengefügt, bildete zugleich die Decke des aus drei Kreisringen bestehenden Labyrinthes, dessen Zweck bisher unaufgeklärt erscheint. Die Bauglieder der äußeren Ringhalle sind mit Ausnahme der marmornen Sima und der Dachziegel aus porösem Kalkstein hergestellt, der mit feinem Kalkputz überzogen war. Besonders wirkungsvoll ist hier die Sima mit ihren Löwenköpfen, Ranken und Palmetten. Die naturalistische Strömung, die das Akanthosornament mit vegetabilem Leben erfüllt hat, durchzieht sie mit gesteigerter Kraft, und auch die Löwenköpfe sind nicht so weit stilisiert, um nicht lebendig zu wirken; am deutlichsten aber zeigen die reich skulpierten Rosetten auf den Metopen das Streben nach kräftigerer Licht- und Schattenwirkung. Im Innern sind Säulen und Gebälk aus weißem Marmor.

[1] Das griechische Theater, S. 120 ff. Für die übrigen Funde ist vor allem auf das Werk von Kavvadias, Fouilles d. Epidauros, und dessen Buch Τὸ ἱερὸν τοῦ Ἀσκληπίου ἐν Ἐπιδαύρῳ, wie auf das von Defrasse und Lechat, Épidaure, zu verweisen.

Die korinthischen Kapitelle dieser Säulenordnung nähern sich dem späteren Normaltypus in so auffallender Weise, daß die Annahme nicht unwahrscheinlich ist, ihr Modell habe für die Geschichte des Kapitells eine ähnliche Bedeutung erlangt,[1] wie das mnesikleische für die ionische Ordnung. »Die in höchster Vollkommenheit ausgeführten Akanthosblätter, Kymatien, Perlschnüre und übrigen Ornamente dieser korinthischen Säulenordnung gehören zu den schönsten und wertvollsten Resten der griechischen Baukunst; sie dürfen den wegen ihrer Schönheit berühmten Baugliedern des Erechtheion ohne Bedenken an die Seite gestellt werden« (Dörpfeld). So hat denn die Sprache der Monumente das hohe Lob des Pausanias glänzend bestätigt. Die Ausgrabungen des Hieron haben auch die Bauinschrift der Tholos zutage gebracht, deren gelehrte Behandlung das chronologische Problem noch nicht endgültig gelöst hat.[2] Wir erfahren nur, daß sich die Bauzeit über eine längere Reihe von Jahren erstreckt hat. Die Schlüsse aus dem Schriftcharakter haben zu Ansätzen geführt, die sich mit den Daten des jüngeren Polyklet und seines Zeit- und Schulgenossen Pausias sehr schlecht vertragen. Man hat auch aus dem stilistischen Charakter der Architektur auf einen dritten unbekannten Polyklet als den Schöpfer schließen wollen. Ein wenig Mitschuld an solchen Fehlgriffen trägt auch der allzufrühe Ansatz des jüngeren Polyklet, wonach man ihn noch für ein Aigospotamoidenkmal in Anspruch nehmen zu können glaubte. Gehört er aber, wie wir sahen, in die Zeit des Königs Philipp, dann schwinden alle die aufgehäuften Schwierigkeiten, die ihm und Pausias entgegenzustehen scheinen. So hat denn die monumentale Überlieferung, die wir für diesen Meister der Plastik bisher vergebens durchsucht haben, ihn uns unerwartet als großen Architekten kennen gelehrt. Daß ihm in jener Eigenschaft der Marmor ein wohlvertrautes Material gewesen war, wußten wir. Nun haben wir seine Meisterschaft in der Behandlung der architektonischen Formensprache kennen gelernt, aber nur um so tiefer empfinden wir die Lücke unseres Wissens, für deren künftige Ausfüllung uns nur die Hoffnung erübrigt.

Wir haben der Tatsache bereits Erwähnung getan, daß es bisher unter den dem Namen nach bekannten Meistern der sikyonischen Bildhauerschule vor dem Auftreten Lysipps einen gibt, dem wir ein in unseren Museen vielfach vertretenes Werk als künstlerisches Eigentum zuweisen können. Es ist Phradmon, den die literarische Überlieferung an die Seite

[1] Es scheint, als ob wir das Originalmodell selbst noch besitzen, wie Kavvadias (Τὸ ἱερὸν, S. 62) von dem besten Exemplar, das nicht am Bau selbst Verwendung fand, sondern ganz in ungebrannte Ziegel gebettet in der Nähe der Tholos vergraben war, wahrscheinlich gemacht hat. Vgl. auch Hauser a. a. O. S. 250.

[2] Keil, Ath. Mitt. XX (1895) S. 20 ff. u. 405 ff. Fraenkel in C. I. P. I, 1485, S. 338 f., und Röm. Mitt. XVII (1902) S. 336 f. Hauser, ebenda, S. 247 u. 337 ff.

des älteren Polyklet gestellt und ihn mit diesem und dessen berühmtesten Zeitgenossen an der ephesischen Amazonenkonkurrenz beteiligt hat. Wir verdanken Mahler die grundlegende Erkenntnis des Irrtums dieser Überlieferung durch den Hinweis auf ein authentisches Zeugnis, das bis dahin als wertlos beiseite gelassen war: ein Epigramm der Anthologie, dort unter dem Autornamen des Theodoridas, dessen Fassung jedoch keinen Zweifel darüber läßt, daß es ursprünglich als Urkunde auf dem Stein gestanden hat, der das Denkmal trug, von dem es spricht.[1] Zwölf eherne Kühe waren als Weihgeschenk der Thessaler für einen Sieg über die Illyrier vor dem Tempel der Athena Itonia aufgestellt und als von Phradmon gefertigt bezeichnet. Dieser illyrische Sieg der Thessaler kann aber nur in den Kriegen erfochten sein, die diese im Bündnis mit Philipp von Makedonien gegen die Illyrier führten. Mahler hat demnach als Datum dieses Weihgeschenkes das Jahr 356 angesetzt. Eine eingehende geschichtliche Untersuchung Swobodas macht aber die Datierung auf 344/3 noch wahrscheinlicher, bestärkt aber gerade dadurch das Wesentliche in Mahlers Ansatz. Ganz unbekannt kann dieser Sachverhalt auch im Altertum nicht gewesen sein; der Einwurf quamquam diversis aetatibus geniti, der die plinianische Stelle ziert, findet, wie Mahler bemerkte, damit seine überraschende Erklärung. Wir dürfen auch hier die Hand Polemons vermuten, dem vielleicht die Betrachtung der Inschrift auf der olympischen Siegerstatue des Amertes von Phradmon Anlaß zu einer solchen kritischen Erwägung geboten haben wird. Rückt aber Phradmon von Polyklet I zu Polyklet II als Zeitgenosse hinüber, dann erklärt sich der plinianische Ansatz aus der Unkenntnis des jüngeren Doppelgängers, die noch manch andere Verwirrung angerichtet hat.

Damit war aber auch ein fester Punkt mehr für die Frage nach der Zuteilung der in mehrfachen Repliken erhaltenen Amazonentypen an die überlieferten Meisternamen geboten. Schon vorher hatte Graef im kapitolinischen den sieghaften Typus Polyklets nachgewiesen. Diese Seite der Frage hat uns bereits genugsam beschäftigt und kann trotz mancherlei Einwendungen als erledigt gelten. Nun galt es jedoch auch festzustellen, wem der Berliner Amazonentypus, der bis dahin nahezu allgemein für Polyklet in Anspruch genommen ward, zuzuteilen sei.[2] Noch als er durch den berühmten Namen geschützt schien, hatten manche Einzelzüge Aufmerksamkeit erweckt, die mit der Autorschaft eines Künstlers ersten Ranges schwer verträglich erscheinen mußten. Man half sich damals, wie man sich auch derzeit noch zu behelfen pflegt, indem man dem

[1] Polyklet und seine Schule, S. 101 ff. Swoboda, Zur gr. Künstlergeschichte. Jahreshefte VI (1903) S. 200 ff.

[2] Mahler a. a. O. S. 87 ff. u. 99 ff.

alten Großmeister der sikyonischen Kunstschule Dinge zumutete, die zu einer gründlichen Revision des antiken Kunsturteiles über ihn herausfordern. Indes so befremdlich solche Konsequenzen auch wirken mögen, der eminent polykletisch erscheinende Charakter der Berliner Amazone durfte als Rechtfertigung gelten. Aber wir haben inzwischen doch gelernt, Polykletisches von Spätpolykletischem auseinander zu halten und damit hat sich für alle die Besonderheiten der Berliner Amazone eine einfache Erklärung gefunden. Die Gegenüberstellung der beiden Amazonentypen lehrt die volle Abhängigkeit des jüngeren Typus von dem echt polykletischen; er ist nichts weiter als eine der geänderten Geschmacksrichtung des vierten Jahrhunderts angepaßte Umbildung, bei der es dem Redaktor passiert ist, Details der originalen Schöpfung festgehalten zu haben, die mit seiner Umgestaltung unvereinbar waren. Der strenge Rhythmus Polyklets erscheint zu praxitelischem Linienflusse gewandelt, das Motiv des auf den Pfeiler, der in die Komposition einbezogen ist, gestützten linken Armes, wie die über das Haupt gelegte Rechte stammen vom Apollino-Eros des großen attischen Meisters. Wir müssen demnach das Original der Berliner Amazone von seinem früheren Ansetzungspunkt in dieselbe Richtung und Entfernung hin versetzen, wie wir es eben mit Phradmon getan haben. Ein so auffälliges Zusammentreffen läßt doch den Gedanken, es sei ein bloß zufälliges, ausgeschlossen erscheinen. Wir können demnach mit jenem Grade von Sicherheit, der uns in diesen Dingen überhaupt gestattet ist, Phradmon als den Meister dieses Werkes bezeichnen. Und wenn es ihm an der persönlichen Note mangelt, die jedem echten Kunstwerk eignet, und ein kraftloser Eklektizismus an deren Stelle erscheint, so wird es doch zum vollgültigen Zeugen der sich in der sikyonischen Bildhauerschule kreuzenden Einflüsse der polykletischen Tradition und der praxitelischen Einwirkungen. Der starke monumentale Nachklang, den dies Werk gefunden hat, darf uns über seinen inneren Wert nicht täuschen. Den erklärt die gefällige Überlieferung des herben Vorbildes genugsam, aber das Urteil der alten Kunstverständigen, die ihm unter den vier konkurrierenden Werken die fünfte Stelle zuwiesen, klingt gerade durch das dabei unterlaufene Versehen recht deutlich heraus.

Eine überraschende stilistische Ähnlichkeit verbindet unseres Erachtens eine der Statuen des delphischen Weihgeschenkes, das der Tetrarch der Thessaler Daochos, Sohn des Sisyphos, dort aufgestellt hatte.[1] Die hohe kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Werkes, dem wir die Kopie eines lisyppischen Jugendwerkes verdanken, wird uns noch später beschäftigen, für diesmal wenden wir unsere Aufmerksamkeit der Statue des Vaters des

[1] Homolle, Bull. de corr. XXI (1897) S. 592 ff. und XXIII (1899) S. 421 ff. Preuner, Ein delphisches Weihgeschenk, Leipzig 1900.

Weihenden zu. Der Sisyphos dieses Weihgeschenkes[1] zeigt in der Stellung und Bewegung eine vollkommene Übereinstimmung mit der Berliner Amazone, selbst der nicht erhaltene Kopf wird, nach den Resten des Bruches zu schließen, in gleicher Weise gewendet gewesen sein. Im wesentlichen analog ist auch die Gürtung und die Art der Faltenbehandlung des Gewandes, die ein ähnliches gesuchtes Abweichen von der Vertikalen und auch in der Detailbehandlung schlagende Übereinstimmung zeigt. Der Einfluß praxitelischer Kunst tritt noch stärker zutage. Der Baum, der hier den Pfeiler ersetzt, kommt uns recht bekannt vor und ebenso das Stück Gewand, das mit malerischem Wurf über ihn herunterfällt. Aber der Meister scheint nicht bemerkt zu haben, daß die Übernahme dieses Tuches in seine Schöpfung jedes künstlerischen Sinnes bar ist. Dieser Reflektor gehört, wie wir gesehen haben, von Haus aus zur nackten Gestalt, zur bekleideten versetzt versagt er völlig. Das ist genau dieselbe Weise, die wir an der phradmonischen Amazone kennen gelernt haben, die die Art der Verwundung der polykletischen Amazone im Widersinne zu der durch die Umformung geforderten festhält, und diese Analogie weist noch stärker als alle rein formalen Indizien in die gleiche Richtung. Ein weiteres Moment, das ein genaues Studium praxitelischer Kunst wie eine ähnliche skrupellose Ausnutzung verrät, bildet der quer über die Brust gelegte Riemen, der von dem Köcherbande eines bekannten praxitelischen Artemistypus abstammt, dessen meisterhafte Verwertung dort hier nachgeahmt wird, so gut es eben geht, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, daß dieses Motiv hier ganz und gar nicht am Platze ist. Die Statue des Sisyphos steht demnach als Kunstwerk genau auf derselben Höhe, wie die Berliner Amazone, alle inneren Indizien weisen hier auf den gleichen Meister, aber für Phradmon als Schöpfer auch dieses Werkes sprechen doch auch noch gewichtige äußere Indizien mit, deren Zusammentreffen die Kraft jener verstärkt. Das thessalische Weihgeschenk an die Athena Ithonia hatte die Tetrarchen dieses Landes als Stifter, das an den delphischen Apollo einen derselben. Der Zeitansatz des delphischen Denkmales ist innerhalb der Grenzen 339/8 bis 332/1 festgelegt, doch wird es dem ersten Datum möglichst nahe gerückt werden dürfen.[2] Mit Mahlers Zeitbestimmung des Epigramms ist dieser Ansatz nicht unverträglich, aber Swobodas Korrektur erscheint nur um so berechtigter. So wenig die Zuteilung der Sisyphosstatue an dem Urteil zu ändern vermag, welches uns die Berliner Amazone über Phradmon zu fällen nötigt, so lernen wir doch immer deutlicher in ihm einen Künstler erkennen, der unter seinen Zeit- und Zunftgenossen

[1] Bull. de corr. XXIII (1899) Tf. 24.

[2] Preuner a. a. O. S. 12. Ich darf hier Mahlers Zustimmung zu der Zuteilung der Sisyphosstatue an Phradmon erwähnen.

eine hervorragende Stellung eingenommen haben muß. Der Standpunkt unseres Kunstgefühles wird ihm demnach kaum gerecht. Reiht sich eine solche Erscheinung dem Kreise des jüngeren Polyklet, des Euphranor und des werdenden Lisyppos ein, ohne darin zu verschwinden, so liegt damit ein gültiges Zeugnis vor, daß die plastische Kraft der sikyonischen Kunstschule zu versiegen drohte; auch die führenden Meister werden unter den gleichen die Schöpferkraft lähmenden Einflüssen gestanden haben, die an Phradmon hervortreten. Analogien aus halbvergangenen Tagen machen uns die aus längstvergangenen klar; ein Gang durch das Thorwaldsenmuseum offenbart uns das Wesen der Spätpolykletiker, doch das enthebt uns nicht der Aufgabe, ihrem Schaffen so weit nachzugehen, als es der Stand unseres Wissens und der enge Rahmen dieser Darstellung gestattet. An Phradmon hat Mahler auch die Statue des Dionysos aus Tivoli im Thermenmuseum zugeteilt,[1] und in der Tat berechtigt die geschwisterliche Ähnlichkeit der beiden Kopftypen eine enge Zusammenstellung. Die Statue von Tivoli gibt sich als Kopie eines bronzenen Originales zu erkennen; ihr Eindruck wird auch dann nicht viel erfreulicher, wenn wir sie uns in das ursprüngliche Material zurückdenken. Es ist die gleiche Mischung polykletischer mit praxitelischen Ingredienzen, der gleiche Mangel an wirklicher Gestaltungskraft. Nimmt man der Gestalt die feine und zierlich ausgearbeitete Nebris weg, so bleibt ein Ephebenbild übrig mit einem rückwärts künstlich geordneten Haarschopf, der Gott aber hielt wohl noch einen Kantharos. Der polykletische Rhythmus ist auch hier in die praxitelische Weise transponiert; in der Körperbehandlung stoßen die Prinzipien beider unvermittelt und unausgeglichen zusammen. Ein neues Element, das uns noch beschäftigen wird, tritt nur in der Ponderation zutage.

Im Siegerbilde scheint die spätpolykletische Schule die Tradition noch am besten gewahrt und dem praxitelischen Einfluß am längsten widerstanden zu haben. Wir besitzen ein solches in der Wiener Bronzestatue vom Helenenberg, die uns diese Kunstschule von einer erfreulicheren Seite kennen lehrt.[2] Das Exemplar, in dessen rechten Oberschenkel zwei römische Freigelassene ihre Weihinschrift eingraviert haben, wird kaum das Original, sondern nur ein Nachguß desselben sein, der leider im 16. Jahrhundert durch eine Überarbeitung schwer geschädigt worden ist. Den polykletischen Charakter kündet schon das Standmotiv, aber der Linienrhythmus folgt auch hier dem praxitelischen Kontrapost; der Arm der Standbeinseite ist gehoben, der der Spielbeinseite gesenkt, und damit die Herbe der alten Umrißbildung aufgelöst. Damit folgt diese Gestalt

[1] Helbig, Führer[2], II, Nr. 1063. Mahler a. a. O. S. 105 ff. Fig. 29/30.

[2] R. v. Schneider, Jahrb. der kunsth. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, XV, und als Festschrift zur Begrüßung der Philologenversammlung in Wien 1903 separat erschienen

freilich nur dem Zuge der Zeit; vergleichen wir sie mit der bekannten Bronze von Fins d'Annecy, an der wir die gleiche Wandlung bemerken, so sehen wir dort das strengste Festhalten an dem anatomischen wie an dem physiognomischen Ideal des polykletischen Kanons, hier aber eine immerhin selbständige künstlerische Auffassung. Der Körperbau der Wiener Bronze erscheint schlanker als der der echt polykletischen Typenreihe, und doch hat keine Änderung der Proportionen stattgefunden, nur das Schwere und Wuchtige weicht einer freieren Formenauffassung, die wohl in der gleichen Richtung ihren Ursprung hat, wie das rhythmische Prinzip. Auch der Kopftypus knüpft an Polyklet an, aber es wirkt ein persönliches Element eigenartig in ihm. Alles in allem genommen haben wir in der Wiener Bronze doch ein echtes Kunstwerk. So tief auch sein Meister in den Traditionen seiner Zeit steckt, er verstand doch etwas aus ihnen zu gestalten.

Ein Blick auf ein Stück aus der weiteren Reihe dieser »Kreuzungsprodukte« zeigt den immer wieder erneuten Versuch der Vereinigung der beiden widerstrebenden Elemente in den verschiedensten Mischungsverhältnissen. Keines hat größeren Anklang gefunden als diese stimmungsvolle Knabenstatue, die unter dem Rufnamen »Narkissos« bekannt und vielfach behandelt ist, deren ursprünglich agonistische Bedeutung im Altertum manche Umdeutung erfuhr.[1] So lange man in der Berliner Amazone echt polykletische Weise erkennen zu dürfen glaubte, konnte man in dem Motiv dieser aufgestützten Jugendgestalt mit ihrer so deutlich an die Traditionen des Kanons gemahnenden Formensprache nur ein ähnlich zu fassendes Analogon sehen. Gewiß mit Recht. Aber was wir an Phradmons Amazone gelernt haben, findet hier eine starke Bestätigung. Das Stützmotiv ist auch hier praxitelischen Ursprunges, und treffend hat bereits Mahler auf den ausruhenden Satyr hingewiesen. Doch ist das Ruhemotiv hier noch verstärkt. Der Jüngling stützt nicht den Unterarm, sondern den gestreckten Arm auf den Pfeiler neben ihm; dadurch und durch die Senkung des Kopfes neigt sich der Fluß der Linien stärker ein, er verliert an Schwung, verläuft härter und eckiger und sein praxitelischer Grundcharakter fügt sich damit dem polykletischen Element an. Dies tritt schon in der Fußstellung hervor, aber an polykletische Knabengestalten gemahnen gleichmäßig die Bildung des Körpers wie die Züge des Antlitzes. Ungleich mehr als von der Amazone Phradmons hat die Stimmung der neuen Zeit von diesem Werke Besitz ergriffen. Die tiefe Ermüdung als Resultat der Anstrengung des Kampfspieles verleiht der Statue den Ausdruck schwermütigen Sinnens, was ihre Verwendung im Grabeskult passend erscheinen

[1] Furtwängler, Meisterw. S. 483 ff. Fig. 84. Mahler a. a. O. S. 135 ff. Fig. 42/43.

ließ. Die Stimmung ist eine Note tiefer als jene der in lichtes Träumen versunkenen praxitelischen Jugendgestalten, und ähnelt der Berliner Amazone. Für die Spätpolykletiker ist diese Transponierung ins Trübe und Matte recht bezeichnend.

Wir fügen hier noch ein kurzes Wort über ein verwandtes Werk an, dem man mit dem Beinamen des »dritten Athleten« Doryphoros und Diadumenos an die Seite zu stellen pflegt; über deren polykletischen Ursprung scheint man nur so weit im Zweifel zu sein, als man über die Zeit, in der der Meister sie geschaffen haben mag, verschiedene Ansichten lesen kann.[1] Und doch gehört diese ruhende, wenn auch gerade stehende Gestalt zu den spätesten Werken der Spätpolykletiker, sie scheint in eine Zeit zu fallen, die nicht mehr so direkt der Strahlung praxitelischer Kunst ausgesetzt war und in der man den Versuch wagen konnte, zum alten rhythmischen Prinzip zurückzukehren. Der eingebogene Arm paßt freilich nicht recht in dieses hinein, aber auch die Beinstellung folgt dem Vorbild nicht genau, und der Versuch, das alte Schema der neuen Formanschauung anzubequemen, war wenigstens nicht ganz vergeblich. Wie die zahlreichen Repliken zeigen, hat man diesem Werke und seinem Schöpfer die Anerkennung nicht versagt. Körperbehandlung und Kopftypus schließt sich so eng an Polyklet an, daß der Irrtum in der Zuteilung begreiflich erscheint. Aber das Empfinden einer anderen Zeit drängt sich doch hier wie dort fast unwillkürlich hervor, und wenn man von dieser Statue gesagt hat, »es liegt etwas Kühnes und Ungebundenes in ihr«, so ist damit der Gegensatz zu der gebundenen Art echt polykletischer Kunst scharf bezeichnet.

Den Proben spätpolykletischer Kunst, die wir hier vorgelegt haben, wäre leicht noch eine stattliche Reihe beachtenswerter Monumente anzufügen, die das Bild der Tätigkeit dieser Schule noch reicher gestalten würden.[2] Wenn auch ihre Schöpfungen keineswegs zu dem Erfreulichsten gehören, was wir von hellenischer Plastik dieser Zeit besitzen, so kann man ihr die Bewunderung doch nicht versagen für die alle denkbaren Möglichkeiten erschöpfenden Versuche, die Kunstanschauung des großen Meisters künstlich zu konservieren. Es ist billige Weisheit, das Prinzip als falsch zu erkennen. Wir vergessen darüber nur zu leicht, daß der Gedanke, der Kunst bindende Gesetze vorzuschreiben, erst mit dem Kanon Polyklets prinzipiell in die Erscheinung tritt und Konsequenzen zeitigen mußte, die jede folgende Wiederaufnahme in

[1] Petersen, Bull. comm. 1890 S. 191 f. Helbig, Coll. Barracco zu Tf. 45. Arndt, La Glyptothèque Ny-Carlsberg zu Tf. 49/50.

[2] Ein besonders interessantes, die Umbildung eines praxitelischen Apollo, hat Mahler, Revue arch. 1902 Tf. VII S. 196 ff., behandelt.

in verstärktem Maße gezeitigt hat. Eine Erlösung aus dem Wirrsal konnte nur kommen, wenn ein neues kanonisches Ideal von frischer warmer Lebenskraft das alte seiner Selbstabnutzung enthob und sich mit gleichem Anspruch an die künstlerische Phantasie an dessen Stelle setzen konnte. Mit dem Alexander-Doryphoros Lysipps ward die Herrschaft des Doryphoroskanons Polyklets gestürzt; aber auch den Vorbedingungen der befreienden lysippischen Tat müssen wir unseren Blick zuwenden, sie entspringen Nebenströmungen, die nicht in den Hauptstrom sikyonischen Kunstbetriebes einmünden. Wir werden noch Gelegenheit haben zu sehen, welch starken Einfluß Skopas auf ihn gehabt haben muß. Das frühere Verweilen bei diesem Namen hat uns die Zugehörigkeit des parischen Meisters zur sikyonischen Schule gezeigt, zugleich aber auch den attischen Einschlag, der sein Schaffen durchzog. Aber der polykletische Kanon hat auf ihn kaum tiefer gewirkt, als er seiner Zeit etwa auf Alkamenes eingewirkt hatte, und gerade von dem spezifisch polykletischen Ponderationsproblem ist er, soweit wir sehen konnten, von allem Anfang unberührt geblieben. Zwingend scheint dessen Geltung zunächst auf der Athletenplastik gelastet zu haben: hier konnten wir polykletische Traditionen weithin verfolgen und vermögen es auch noch über Lysipps Wirken hinaus. Doch Skopas war ebensowenig in seinen Themen wie in seiner Technik Polykletiker von der strengen Observanz, und daher kommt es, daß sein Schaffen, wenn es auch in der Grundtendenz von dem seiner Zunftgenossen sich nicht scheidet, künstlerisch doch nicht mit dem Phradmons und seinesgleichen zusammengehalten werden kann.

Und auch von einem anderen Meister, den wir freilich bisher nicht erfassen konnten, werden wir ein gleiches anzunehmen geneigt sein. Euphranor vom Isthmos dürfte sich kaum theoretisch mit der Proportionslehre beschäftigt haben, wenn er am polykletischen Kanon sein Genügen gefunden hätte. Auch er ist uns nicht als Athletenplastiker bekannt, und sein Streben nach dem Ideal des Heroenbildes hin läßt ihn erst recht als Vorläufer Lysipps erscheinen. Unter den vielfachen Versuchen, von Euphranors Wirken eine monumentale Vorstellung zurückzugewinnen, verlangt eine Vermutung Roberts, die in dem »Ares Borghese« seinen vielberühmten Paris erkennen will,[1] darum hier eine Erwähnung, weil, wenn auch die Deutung dieser hervorragenden Schöpfung auf den Hirten vom Ida mit Recht entschieden abgelehnt werden muß, ihre kunstgeschichtliche Stellung mit der Robertschen Zuteilung im allgemeinen richtig bezeichnet erscheint, während die jüngst vertretene Anschauung, die in ihr ein rein attisches

[1] Votivgemälde eines Apobaten, Halle 1895, S. 21 ff. Furtwängler, Statuenkopien, S. 24 (566) ff.; Meisterw. S. 121 f. Collignon, II, S. 125 Fig. 61. Brunn-Bruckmann, Tf. 63.

Werk vermutet und den Künstlernamen Alkamenes in Vorschlag gebracht hat, auf sich beruhen mag. Doch ist eine solche Zuteilung immerhin für den starken attischen Einschlag scharf bezeichnend. Die Reihe der Repliken, mehr aber noch die gelegentliche Verwendung zum Porträt in römischer Zeit zeugt für den Ruhm der Schöpfung, und die Figur wäre wohl nicht mit Aphrodite zu einer Gruppe vereinigt worden, wäre ihre Bedeutung als Ares nicht allbekannt gewesen. Es ist eine echte Heldengestalt von gewaltigem polykletisch gemahnenden Körperbau. Stellung, Ponderation und Haltung zeigen eine starke Übereinstimmung mit dem auf Skopas zurückgeführten Herakles Landsdowne, nur ist hier das rechte Bein vorgestellt und das linke ist Standbein, dort ist es umgekehrt. Dagegen ist die Haltung der Arme die gleiche und dadurch erscheint jener Wechsel im rechten Lichte, denn der herabhängende Arm des Ares ist nun auf der Spielbeinseite, der gehobene, dessen Hand die Lanze hielt, auf der Standbeinseite, und damit weicht der strenge Rhythmus Polyklets dem Kontrapost. Die polykletischen Traditionen kehren aber im Kopftypus in verstärkterem Maße wieder als am skopadischen Herakles; doch zeigt die durchgeistigte Arbeit dieses Antlitzes, dem ein leichter Backenflaum und das über die Schläfen lang und straff herabsinkende Haar einen eigenen Reiz verleihen, die Faktur eines eigenartigen Künstlers. Den Helm bekrönt eine Sphinx, an den Seiten sind um eine Palmette zwei Greifen, am Stirnschild ebenso zwei Hunde angeordnet, die für Ares passend erscheinen, und auch der Fußring, den das Pariser Exemplar trägt, läßt sich mit dieser Deutung vereinigen, obschon sein Sinn keineswegs völlig klar ist. Für die Beziehung auf Euphranor haben wir keine festen Anhaltspunkte, nur die Richtung, in die es gehört, deutet dieser Name an. Jedenfalls war es ein echter Meister, der dies Werk schuf, und für die Reihen der Spätpolykletiker ist diese Bezeichnung nicht oft zutreffend. Wir wüßten kaum ein Werk — außerhalb der auf Skopas zurückgeführten — dieser Schule und Zeit, das wir diesem Ares an die Seite zu stellen vermöchten. Es überragt die Schar der Epigonenarbeiten um Haupteslänge.

Zwölftes Kapitel

Lysippos

Des Meisters Lysippos Name ist in der Erinnerung fast untrennbar verbunden mit dem Alexanders des Großen, seines hohen Gönners, und dem des Malerfürsten Apelles, seines Rivalen in der Gunst des Königs. Diese Tatsache ehrt den König ebenso sehr wie die beiden Künstler, die als ebenbürtige Meister nebeneinander stehen. Beide stammen aus der gleichen Schule, in der der Maler allerdings ein Fremder war, während der einheimische Plastiker, dem die Führerschaft der sikyonischen Plastik ohne Rivalen zufiel, nicht einmal in dieser gelernt haben soll, denn er war, einer Überlieferung zufolge, Autodidakt. Aber schon die Form, in der Duris von Samos die Anekdote von seiner inneren Berufung zur Kunst erzählt, läßt die Unhaltbarkeit dieser Überlieferung erkennen. Der junge »faber aerarius«, dem der Maler Eupompos den weisen Rat gibt, keinem Künstler, sondern der Natur nachzustreben, war doch kein Dorfschmied, sondern ein Eleve der sikyonischen Kunstgießerei. Und der weise Rat selbst scheint erst nachträglich aus der Tatsache hervorgegangen zu sein, daß Lysippos ein rechter Meister ward, denn »Meister sein heißt an niemand erinnern«. Den Namen des Lehrers wußte man eben nicht; bei der festen Tradition der sikyonischen Schülerlisten ist diese Lücke höchst auffällig.[1] Und daß sie doch noch fühlbar ist, lehrt der Umstand, daß Lysippos nicht bloß eine Reihe hochbegabter Künstler als Söhne hatte, sondern auch in Lysistratos einen berühmten Bruder, der doch nicht auch Autodidakt gewesen sein wird. Dieser Verlegenheit entsprang auch das authentische Zeugnis, das man über seine Schülerschaft dem Meister selbst abgefragt haben soll. Sein Bekenntnis lautete, der Doryphoros Polyklets sei sein Lehrer gewesen. Polyklet! »Ein guter Meister — doch lang schon tot«, »cum is centum prope annis ante fuerit«, sagt Plinius bekanntlich, als er die beiden Meister-

[1] Zu den in Overbecks Schriftquellen Nr. 1443—1512 zusammengestellten literarischen Nachrichten ist vor allem noch eine kleine Reihe epigraphischer Zeugnisse hinzugekommen, der wir im folgenden zu gedenken haben.

namen bei einem Werke erwähnt. Und darin liegt des Rätsels Lösung. Wie dort der jüngere Polyklet aus chronologischen Gründen, die nur für den alten gemünzt sind, abgewiesen werden muß, so muß der Doryphoros den Meisternamen vertreten, der nicht recht glaublich klingt. Der jüngere Polyklet war der im Altertum vergessene Lehrer Lysipps.[1] Wie schlecht erfunden aber die Geschichte vom Doryphorosvorbild ist, das hat noch jüngst wieder die Statue des Hagias gelehrt; den Zusammenhang mit dem jüngeren Polyklet verbürgen schon dessen Hephaistionstatue und die Inschriften beider auf einer thebanischen Basis, die leider in später Zeit umgeschrieben wurden.[2] Die chronologische Frage hat sich das Altertum leicht gemacht, indem es sein Akmedatum auf Olymp. 113 »cum et Alexander Magnus« verlegte, aber die genauere Abgrenzung seiner Künstlerlaufbahn bleibt eine derzeit noch immer der Untersuchung bedürftige Frage; sicher ist nur ihre beträchtliche Länge, da der Meister in der Überlieferung als Greis erscheint. Mit dem Regierungsantritt Alexanders scheint er schon im Zenith seines Ruhmes gestanden zu haben. Die Nachricht, daß seine Alexanderporträts noch tief in dessen Prinzenzeit heraufreichen, läßt ihn auch schon für Philipp tätig erscheinen; das delphische Weihgeschenk des Daochos scheint auch hier auf die rechte Spur zu führen. Freilich warnt es uns auch, die Siegesdaten seiner Athleten für ausschlaggebend zu halten, denn der Hagias, dessen Statue er für Pharsalos aufstellte, war um die Mitte des fünften Jahrhunderts olympischer Sieger, und am Ende dieses Jahrhunderts siegte auch Pulydamas von Skotussa, dessen Riesenbild in Olympia die Bewunderung des Pausanias hervorrief. Datierende Kraft darf man aber wohl seiner olympischen Troilosstatue zuschreiben, deren Epigramm uns erhalten ist; die Schriftformen desselben gestatten kaum, es viel tiefer herabzudrücken, als es das Datum des zweiten olympischen Sieges des Troilos (368) anzeigt.[3] Darnach muß der Beginn der künstlerischen Tätigkeit Lysipps doch noch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts herabreichen, und damit steht die Tatsache im Einklang, daß sein bedeutendster Sohn, Euthykrates, als sein Mitarbeiter bei den großen Aufgaben erscheint, die Alexandros ihm für die Ausschmückung von Thespiä gestellt hatte. Lysippos trennt demnach kein allzugroßer Zeitraum von Praxiteles und Skopas, deren jüngerer Zeitgenosse er war.

Es war im Jahre 1849, als in Trastevere bei Ausgrabungen, die Canina leitete, die herrliche Marmorkopie des lysippischen Apoxyomenos gefunden

[1] Das habe ich Arch.-epigr. Mitt. VII (1883) S. 82 f. auseinandergesetzt.

[2] Löwy, Nr. 93. Dittenberger, CIG, VII, 2532/3.

[3] Löwy, Nr. 94. Dittenberger-Purgold, Nr. 166. Zur chronologischen Frage: Winter, Jahrb. VII (1892) S. 169; Furtwängler, Meisterw. S. 532 Anm. 3; Klein, Praxitelische Studien, S. 30 f.; Preuner, Ein delphisches Weihgeschenk, S. 25 ff.

wurde, die heute im Braccio nuovo des Vatikan steht.[1] Ihre Erhaltung grenzt ans Wunderbare; nur Geringfügiges bis auf die Finger der rechten Hand hatte Tenerani zu ergänzen; das genügte freilich, um ihr die falsche Deutung, die ihr im ersten Augenblick gegeben wurde, monumental einzuverleiben. Und doch mußte ein Blick auf die berühmte Analyse lysippischer Kunstart bei Plinius lehren, daß sie auf dieses Werk so genau passe, als ob sie von ihm entnommen sei. Damit war, ehe noch die Entdeckung Friederichs' uns den Doryphoros Polyklets beschieden hatte, die monumentale Grundlage für die Forschung über Lysipp gegeben; doch hat es freilich noch lange gedauert, ehe seine volle Bedeutung erkannt ward und das Bild seiner künstlerischen Individualität auch nur in groben Umrissen vor uns stand. Bisher hat uns jeder Schritt nach vorwärts vor allem gezeigt, wie viel hier noch zu tun übrig bleibt. In der Kopie des Apoxyomenos besitzen wir in annähernd treuer Überlieferung eines seiner gefeiertesten Meisterwerke. Das bronzene Original hatte Agrippa vor seinem Thermenbau aufgestellt, wo es bald allgemeine Bewunderung hervorrief. Kaiser Tiberius aber hatte daran ein besonderes Wohlgefallen; er nahm es von dem für ihn so sehr angemessenen Platze weg und übertrug es in sein Privatissimum. Aber obschon er die Vorsicht gebraucht hatte, irgend eine andere Figur an den leergewordenen Platz hinzustellen, so gab es doch im Theater eine so kräftige Volksdemonstration für den Apoxyomenos, daß der Fürst sich gezwungen sah, das Werk wieder an seinen alten Platz zurückzustellen.

Der Apoxyomenos ist ein Siegerbild, und in Olympia allein zählt Pausanias fünf lysippische Athletenbilder auf. Das Motiv war nicht neu, Polyklet hatte schon einen »destringens se« geschaffen, an den man sich hier zur Unzeit erinnerte, und Daidalos sogar zwei; unmittelbare Vorbilder gab es demnach für die lysippische Schöpfung, aber auch was wir an monumentalen Analogien besitzen, läßt uns die originale Gestaltungskraft des Meisters nur um so höher bewerten. Schon im Standmotiv zeigt sich eine neue künstlerische Auffassung. Der junge Athlet steht so frei und ungezwungen, als ob es niemals Ponderationssorgen gegeben hätte. Die Last des Körpers ruht in dem dargestellten Augenblick wohl auf dem linken Standbein, aber das leicht auf den Boden aufgesetzte rechte scheint bereit, sie im nächsten Fortschritt der Aktion zu übernehmen, und die Unruhe, die dadurch in die Gestalt dringt, löst alle Reste alter Starrheit und verleiht ihr eine elastische Spannkraft, die den lebenswarmen Eindruck der Formen-

[1] Helbig, Führer[2], I, Nr. 32. Amelung, Braccio nuovo, Nr. 67, mit reicher Literaturangabe. Brunn-Bruckmann, Tf. 281 u. 487. Collignon, S. 415 Fig. 218. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 63. Bulle, Tf. 163/4. Petersen, Vom alten Rom[2], S. 127 Fig. 107. Amelung, Rom, S. 191.

gebung auf das wirksamste unterstützt. Von dieser Formengebung berichtet uns Plinius, Lysippos habe auf eine neue, noch nicht dagewesene Art die vierschrötigen (quadrata) Statuen der Alten verändert. Der Wuchs seiner Bildwerke erscheine höher, indem er die Köpfe kleiner, die Körper magerer und schlanker gemacht habe. Dieses im Hinblick auf den polykletischen Kanon-Doryphoros gefällte Urteil hebt den wesentlichen Kern der neuen Formenauffassung richtig heraus. Der schlanke Hochwuchstypus des Apoxyomenos hat die Befreiung von dem breiten, wuchtig gefügten, architektonisch gebauten polykletischen Kanon gebracht. Aber die äußere Umwandlung ist auch von einer ebenso gründlichen inneren begleitet. Vor allem ist das bisherige rhythmische Prinzip durch ein völlig neues ersetzt; es ist nichts mehr von dem Kompromiß polykletischer und praxitelischer Linienführung zu merken, mit dem sich die Zeit- und Zunftgenossen unseres Meisters so eifrig bemüht haben. Die Arme verstärken nicht mehr durch Hebung und Senkung den Fluß der Umrißlinien, sie sind mit sich selbst beschäftigt vorgestreckt, und indem die die Strigilis haltende, die Brust überquerende Linke dem ausgestreckten rechten Arm entlang gleitet, vollzieht sich vor uns der Marsch in eine neue Dimension, in den freien Raum hinaus, dessen plastische Entdeckung ein Ereignis von größter Tragweite bildet. Einen Ansatz dazu hat man in den vorgelegten Armen skopadischer Gestalten, wie der Aphrodite von Capua und dem Eros mit der Gans, erkennen wollen, hier aber haben wir die klar bewußte Tat vor uns, und es ist, als ob sich in ihr die Erweiterung des räumlichen Horizontes wiederspiegele, die der Gönner unseres Meisters der hellenischen Welt gebracht hatte. Die anatomische Durchbildung ist gleichfalls von dem Prinzip der Unruhe beherrscht. Nicht die formale Treue in der Wiedergabe der Formen hat sich der Künstler als Hauptaufgabe gestellt, obschon auch hierin ein frischer naturalistischer Zug das kleinste Detail durchzieht; das Spiel der Glieder in den Gelenken, das spannkräftige Ineinandergreifen der Muskeln, die Elastizität der Haut, mit einem Worte die Wiedergabe des lebendigen Organismus war die neue Tat, die uns auch in der abgetönten und durch Stützen gehemmten Wiedergabe der Marmorkopie in ihrer vollen Bedeutung entgegentritt. Das feine Spiel von Licht und Schatten ist der sinnenfälligste Ausdruck dieser Unruhe. Auch die alten Kunstkenner haben diese Leistung zu schätzen gewußt, wenn auch die Fassung, in der ihr Urteil bei Plinius erscheint, nicht gerade das Wesentliche trifft. Die Krone der künstlerischen Leistung ist der herrliche Kopf. Neben den des Doryphoros gehalten, zeigt er die Länge des Weges, der zwischen den beiden Großmeistern der sikyonischen Schule liegt, doch vergleichbar ist er mit ihm nicht. Aber auch praxitelischen und skopadischen Typen gegenüber scheidet sich seine Eigenart klar, wobei er diesen näher steht als jenen.

Doch das starke Empfinden, das die Züge der Gestalten der beiden Meister, wenn auch in verschieden gehaltener Grundstimmung durchzieht, erscheint hier abgemildert und verfeinert zu einem nervös durchgeistigten Ausdruck, der ein reiches Innenleben verrät, das nicht in einem momentanen Affekt förmlich stillsteht. Das Prinzip der Unruhe wirkt auch hier, und zwar bis in die Spitzen der auch im Altertum viel bewunderten Haarbehandlung. In naturalistischer Durchbildung der Einzelformen verrät sich auch hier die gleiche Meisterschaft, die in der Körperbehandlung zutage tritt. Der Apoxyomenos zeigt Lysippos auf der vollen Höhe seines Könnens; er ist ein absolutes Meisterwerk. Aber die Aufgabe der kunstgeschichtlichen Forschung liegt nicht im Nachgenießen des Kunstwerkes, sondern in der Erkenntnis der geschichtlichen Bedingungen, die bei seiner Zeugung mitgewirkt haben.

Einen gewaltigen Schritt vorwärts in der Richtung dieser Erkenntnis hat uns der delphische Fund des Weihgeschenkes des Daochos gebracht, dem wir ein Werk verdanken, das uns einen Einblick in die künstlerische Entwicklung des Meisters gewährt hat. Die Besprechung Phradmons hat bereits Anlaß gegeben, die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses Denkmals hervorzuheben. Von den sieben Figuren desselben, die uns freilich zum Teil nur in Resten erhalten sind, ist die am besten erhaltene die zweite der Reihe. Ihr Epigramm kündet uns das Siegerbild des Hagias von Pharsalos und den Ruhm des Dargestellten, der fünfmal an den Nemeen und Isthmien, und dreimal in Delphi als Pankratiast gesiegt hatte. Der Künstlername fehlt hier sowohl wie in den Epigrammen der gesamten Reihe. Den ersten Eindruck, den das Werk auf den glücklichen Entdecker machte, faßte er in den Worten zusammen »un bel athlète qui peut être consideré, ce me semble, comne un des meilleurs exemples de la manière de Lysippe«.[1] Des weiteren Ratens hat uns nun ein zweiter glücklicher Fund überhoben, den wir einer überaus scharfsinnigen Entdeckung Erich Preuners verdanken. Er erkannte in einer von Stackelberg in Pharsalos abgeschriebenen Inschrift das Fragment des gleichen Epigramms, das unter der delphischen Statue des Hagias steht, in einer nur leicht variierten Fassung aber bereichert durch die angeschlossene Künstlerinschrift Lysipps.[2] Daraus ergab sich der zwingende Schluß: der marmorne Hagias des delphischen Weihgeschenkes ist eine Kopie nach der in der Heimat des Siegers aufgestellten Bronzestatue des Lysippos, die nur durch einen relativ kurzen Zeitraum von dem Originalwerk getrennt sein kann. Die Frage

[1] Homolle, Gazette des Beaux-Arts, XII (1894) S. 452. Veröffentlicht von Homolle Bull. XXIII (1899) S. 420 ff. Tf. 9/10. Mahler a. a. O. S. 151 ff. Fig. 50. Journ. of hel. stud. XXXIII (1903) S. 129 Fig. 5a u. 5b, dem Herakles Landsdowne zur Seite gestellt (Gardener).

[2] Preuner a. a. O. S. 17 ff.

ob das gesamte thessalische Weihgeschenk in Delphi die Wiederholung eines einst in Pharsalos aufgestellten Monumentes sei, braucht uns hier nicht weiter zu beschäftigen, denn gerade der Hagias nötigt uns, von ihr abzusehen. Lehrt doch der Vergleich mit dem Apoxyomenos in ihm ein Jugendwerk des Meisters erkennen; mit dem Zeitansatz, der für das delphische Denkmal gewonnen ist, läßt sich diese Tatsache kaum in Einklang bringen. Das Original des Hagias kann schwerlich unter die Mitte des vierten Jahrhunderts angesetzt werden. An der delphischen Marmorkopie treten zunächst skopadische Elemente fühlbar hervor, sie haben dazu geführt, ihr den Herakles Landsdowne direkt an die Seite zu stellen, aber die stilistische Verwandtschaft ist doch nicht groß genug, um über die prinzipiellen Verschiedenheiten beider Gestalten hinwegsehen zu lassen. Eine starke Ähnlichkeit zeigt das Standmotiv; auch hier ruht die Last des Körpers auf dem rechten Bein, das linke ist breit vorgesetzt, aber es heftet sich mit voller Sohle an den Boden, dreht sich jedoch so stark nach außen, als ob es im nächsten Moment die Rolle des tragenden Beines übernehmen sollte. Die Änderung hat demnach nicht den Zweck, die Stabilität der Gestalt zu verstärken, sie bringt vielmehr das Prinzip der Unruhe, das wir am Apoxyomenos in genial freier Weise durchgeführt sahen, in einer strengeren, scheinbar alten Vorbildern nachfolgenden Art zum Durchbruch. Es setzt sich in der Behandlung des Leibes fort, indem zunächst die beiden gesenkten Arme eine der Beinstellung korrespondierende Haltung einnehmen; der weiter abstehende linke Arm indiziert förmlich die leichte Wendung im Torso nach links. Diese Bewegung kulminiert in der energischen Drehung und Wendung des Kopfes, dessen Typus noch wesentliche Verschiedenheiten von dem des Apoxyomenos zeigt. Wie die Bewegung noch schärfer akzentuiert wird, so ist auch der geistige Ausdruck noch voll momentaner Spannung; der Blick ist in die Ferne gerichtet, die Augenbrauen wölben sich noch in skopadischer Weise, die Stirn »tritt in ihrem unteren Teile in der Mitte einheitlich über den Nasenansatz vor, dort ist ihre größte Höhe«. Diese für die unmittelbar vorlysippischen Werke von Graef aufgestellte Formel paßt aber völlig auf den Hagias, und auch hierin möchte man skopadischen Einfluß erkennen. Aber so scharfkantig die Formen seines Antlitzes auch sind, die charakteristische Loslösung des Mundes von dessen Umgebung, das Heraustreten des Kinnes bemerken wir doch auch hier, und der Kopf des Apoxyomenos erscheint in diesem im wesentlichen vorgeformt. Der Vergleich mit der skopadischen Heraklesstatue zeigt auch die naive Auffassung des Proportionssystems im wesentlichen bereits vollendet. Der echt lysippische Hochwuchstypus scheidet sie von ihr bestimmter noch als alle anderen stilistischen Indizien. Nur erscheint er hier in seiner Entwicklung gehemmt. Noch ein letzter Rest

polykletischer Wucht ist in ihm zurückgeblieben, der Kopf ist noch nicht ganz ins rechte Verhältnis gebracht, doch ist die Tendenz der Verkleinerung namentlich in der Verkürzung des Schädels fühlbar. Der Fortschritt aber, der dem Meister noch zu tun übrig bleibt, ist jenes Hinausschreiten in den Raum, das sich am Apoxyomenos als seine Großtat offenbart.

Zwischen diesen und den Hagias stellt sich von selbst ein in einer kleinen Zahl von Repliken und Variationen erhaltenes Werk unseres Meisters, dessen Mittlerrolle namentlich Mahler scharf hervorgehoben hat.[1] Es ist eine mehrfach als Hermes umgedeutete Athletenstatue, deren bestes Exemplar in der Sammlung Jacobsen in Kopenhagen steht. Ein zweites Exemplar steht im Berliner Museum mit ergänztem Kopf und der Künstlerinschrift eines Antiphanes vom Paros an dem Baumstamm, der eigenen Zutat des Kopisten, ein drittes ist der »Hermes Richelieu« des Louvre, dessen Kopf antik, doch nicht zugehörig ist, und ein viertes befindet sich in der Münchener Glyptothek. Der Hermes von Atalanti in Athen, von dem die Untersuchung bisher auszugehen pflegt, erweist sich diesen in allem wesentlich gleichartigen Exemplaren gegenüber als eine Variation des Originales. Dieses haben wir uns als ein Bronzewerk zu denken. Es stellt eine kräftige Ephebengestalt vor, in ähnlicher Stellung wie der Hagias, doch trägt das rechte Bein die Last des Körpers, während das linke das Spielbein ist, wie beim Apoxyomenos; an diesen erinnert bereits der breite Stand, während das entlastete Bein wie beim Hagias noch mit voller Sohle am Boden haftet. Auch hier hängt der Arm an der Spielbeinseite lässig herab; der rechte Arm ist eingebogen und um ihn die gefaltete Chlamys geworfen, deren oberes Ende über der Schulter aufliegt. Der Kopf wendet sich leicht nach links, — die Züge hat nur das Kopenhagener Exemplar erhalten —, er ist rein lysippisch und bildet den Übergang vom Hagiaskopfe zu dem des Apoxyomenos. Auch von der Körperbildung darf das gleiche gelten, sie durchzieht bereits spezifisch lysippische Elastizität. Man hat das Vorbild für dieses lysippische Jugendwerk in der polykletischen Schule zu entdecken geglaubt, aber auch in seinen Anfängen war unser Meister kein Spätpolykletiker. Das Werk, an das diese seine Schöpfung deutlich anknüpft, ist ein praxitelisches, der Hermes von Andros, der rechte Bruder des olympischen. Der Vergleich beider Gestalten ergibt für die künstlerische Art unseres Meisters ein wesentliches Moment. Er hat es in ganz anderem Sinne umgeschaffen, als seine Kunst- und Zunftgenossen dies mit Vorbildern gleicher Art zu tun gewohnt waren. Die lässige Ruhe der praxitelischen Gestalt ist in dieser Umschöpfung einer elastischen Beweglichkeit

[1] a. a. O. S. 153 Anm. 1. Bulle zu Einzelvkf. Nr. 635/6 (Hermes von Atalanti). Furtwängler, Glyptothek, Nr. 290 (Hundert Tafeln 64).

gewichen, die eine neue eigenartige plastische Anschauung verrät. Mit vollstem künstlerischen Selbstgefühl hat der Meister sein neues Werk dem des großen attischen Künstlers an die Seite gestellt, und wie wir gestehen müssen, auch mit voll berechtigtem. Wie ein echter und rechter Spätpolykletiker das gleiche Problem erfaßt hat, lernen wir jetzt an der keineswegs erfreulichen Statue Sisyphos II vom thessalischen Weihgeschenk in Delphi.[1] Für diese Variante ist es schon charakteristisch, daß der herabhängende Arm sich auf der Standbeinseite befindet, und die ganze Figur hat das praxitelische Element abgestreift, aber kein eigenartiges erfüllt sie. In ihrer Haltung nähert sie sich dem Herakles Landsdowne, leider fehlt der Kopf, der über ihre kunstgeschichtliche Stellung, so weit man hier von einer solchen sprechen darf, genauere Auskunft geben würde; doch lehrt die von der schlichten Art des lysippischen Werkes abweichende Weise, wie die Faltenzüge des auf der Schulter aufliegenden Chlamysendes sich überschneiden, daß der Hermes von Atalanti an diesen und nicht an den lysippischen Typus anknüpft, und das erklärt vielleicht die Anklänge, die man in seinem Kopfe »an Werke wie den Ares Ludovisi« zu finden glaubte. Sie sind in der Tat, wenn auch in stark manierierter Weise, vorhanden und gestatten einen Rückschluß auf die Herkunft des spätpolykletischen Werkes, an dem wir skopadische Einflüsse bereits erkennen konnten.

Die beiden Werke, die uns einen Einblick in das Werden des großen Meisters geboten haben, gehören vielleicht schon der Zeit an, zu der er Bildnisse des Prinzen Alexander geschaffen hat, aber noch nicht die privilegierte Stellung einnahm, die ihm erst der König verlieh. In diese Zeit weist sein Apoxyomenos, aber ehe wir daran gehen, diesem die weiteren Athletenbilder anzureihen, die wir als lysippisch in Anspruch nehmen können, müssen wir uns dem Thema zuwenden, das wir in mehr als äußerlichem Sinne als ein königliches bezeichnen können. Es waren drei Künstler, deren Alexanderbildnissen offizieller Charakter verliehen war. Die plastische, wie wir vermuten müssen, auf Bronze beschränkte Verherrlichung wurde Lysipp zugewiesen, für das gemalte Königsporträt hatte Apelles das ausschließliche Privilegium und Pyrgoteles für das in Stein geschnittene. Trotz dieser gefährlichen Konkurrenz hat gerade die lysippische Alexanderauffassung im Altertum den höchsten Ruhm gewonnen; wir hören ausdrücklich, daß sie auch für jene Diadochen, die ihre eigene Erscheinung der des großen Königs anähneln wollten, maßgebend geworden sei. Was diesen Bildnissen, voran dem berühmtesten, dem Bildnis Alexanders mit der Lanze, besonderen Wert verlieh, war, wie Plutarch überliefert, die Meisterschaft, das Löwenähnliche und Männliche in

[1] Bull. de corr. hell. XXIII (1903) Tf. 9.

Einklang zu bringen mit dem leichten Aufwärtswenden des Kopfes nach links und dem feuchten, seelenvollen Blick, was den Nachahmern nicht gelungen sein soll. Der Künstler hat es sich demnach zur Aufgabe gestellt, das Wesen des Heroskönigs zum Ausdruck zu bringen, und das erinnert an den Heroenbildner Euphranor, seinen älteren Zeitgenossen, der aber auch noch den Prinzen Alexander dargestellt hat. Bezeichnend ist eine Äußerung, die Lysipp getan haben soll: er habe des Apelles Alexanderbild getadelt, weil dieser dem Fürsten den Donnerkeil in die Hand gegeben habe, er dagegen habe ihn mit der Lanze dargestellt, dem Sinnbild seines echten und ewigen Ruhmes. Der höfischen Auffassung stellt er die historische seines Helden entgegen, sein Alexander-Doryphoros war der Kanon, der einer Welt Gesetze gab.

Unter der verwirrenden Menge von Alexanderbildnissen und solchen, die dafür gelten, denen jüngst eine breite Behandlung zuteil geworden ist,[1] gilt derzeit als ein besonders authentisches auf Lysippos zurückgehendes Werk die in den Resten einer Villa in Tivoli gefundene Hermenbüste des Louvre, die nach deren Entdecker Cav. Azara benannt wird, der sie Napoleon I schenkte. Sie trägt die Inschrift Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακε[δόνων βασιλεύς], deren Echtheit wie Zugehörigkeit trotz aller vorgebrachten Bedenken feststeht.[2] Doch auch ohne Hilfe dieser wäre über die Identität des Dargestellten kein Zweifel möglich. Die Zusammenstellung des Kopfes dieser Büste mit dem des Apoxyomenos, wie sie die Tafel I bei Koepp bietet, zeigt eine überraschende stilistische Ähnlichkeit, die bei der gründlichen Verschiedenheit der dargestellten Individualitäten besonders wirksam nur in der künstlerischen Grundauffassung zutage tritt.[3] Es ist die gleiche nervöse Belebung, die die beiden in ihrer Anlage so ähnlichen Köpfe durchzieht, aber die Bildung der Augen des Alexanderkopfes zeigt, trotz aller Minderwertigkeit der Arbeit, jenes feuchte seelenvolle Element, das als spezifisch lysippisches Kennzeichen des Königsbildes erwähnt wird, und das langgelockte Haar strebt über der Stirn energisch auf, ehe es über die Schläfen herabwallt, mähnenartig, wie es dem Löwencharakter seines Trägers entspricht. Freilich die an dem lysippischen Porträt gerühmte Bewegung des Kopfes konnte an einer Hermen-

[1] Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen, Abhandlungen d. sächs. Gesellsch. d. Wiss., phil.-hist. Klasse, Bd. XXI (1903) Nr. 3.

[2] Koepp, Über das Bildnis Alexanders des Großen, 52. Berl. Winckelmannspr. 1892. S. 8 u. 9 Tf. I (mit dem Kopf des Apoxyomenos zusammengestellt) und »Alexander d. Große« als Titelbild. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 64. 7. Arndt-Bruckmann, Gr. u. röm. Porträts, Nr. 181/82. Collignon, S. 432 Fig. 224. Schreiber a. a. O. Tf. IA S. 17 ff.

[3] Gegenüber der deutlichen Sprache der Monumente kann man Bernoullis Bedenken in seinem eben erschienenen Buche »Die erhaltenen Darstellungen Alex. d. Gr.« S. 21 ff. auf sich beruhen lassen.

büste nicht gewahrt bleiben, aber des Lysippischen ist in der Herme Azara immerhin genug geblieben, um sie als Ausgangspunkt für die Vorstellung seines Königsbildes zu nutzen.

Winters Scharfblick hat in einer Kleinbronze des Louvre[1] eine Nachbildung des lysippischen Alexanders mit der Lanze erkannt und die Ähnlichkeit ihres Kopfes mit der Azaraherme richtig betont. Der König steht in heroischer Nacktheit in echt lysippischer Stellung. Standbein ist das linke, das rechte ist Spielbein, breit zurückgestellt, wie am Apoxyomenos. Die Hand an der Spielbeinseite sinkt herab, die gehobene Linke hielt die Lanze hochgefaßt. Der Kopf wendet sich energisch aufblickend nach rechts, und bringt dadurch Bewegung in das herabwallende Lockenhaar. So arg auch das Antlitz dieser Bronze beschädigt ist, ihr enger Zusammenhang mit der Azarabüste ließ sich doch weit genug verfolgen, um klarzulegen, daß auch diese von dem gleichen lysippischen Originalwerk abstammt. Die Pariser Bronze bietet von diesem eine Gesamtanschauung, die den Ruhm des Werkes berechtigt erscheinen läßt. Was hat der Meister mit dem schlichten Motiv der hoch aufgestützten Lanze zu erreichen verstanden! Fest und frei steht der Held auf der Erde, die er die seine nennt, ein wundervoller Schwung durchzieht die ganze Gestalt; die machtvolle Persönlichkeit hat ihren einfachsten und darum überzeugendsten künstlerischen Ausdruck gefunden. Das neue Raumgefühl, das wir am Apoxyomenos bewundert haben, kündet sich hier in der Art, wie diese Gestalt im Raume steht. Schon der herabhängende rechte Arm hat nichts mehr von der schlaffen Ruhe des am Kanon-Doryphoros gesenkten. Die energische Bewegung des Körpers hat auch ihn gespannt und er löst sich vom Körper frei ab in den Raum hinaus. Ist aber diese Auffassung Alexanders von der des Apelles, die Lysipp getadelt hat, wirklich von Grund aus verschieden? Hat er gewagt, was keiner der Freunde des Königs wagen durfte, seine Göttlichkeit in Zweifel zu ziehen, so hätte er es doch nicht wagen dürfen, sich dieser Tat zu rühmen. Ein anderes Werk von ihm wird uns noch Kunde geben, daß auch er diesem Gebot nicht widerstrebt hat, daß er aber stolz darauf hinweisen konnte, es in anderer, künstlerisch mehr berechtigt erscheinender Weise erfüllt zu haben. Ein antikes Epigramm hat diese Statue in feiner Weise ausgedeutet: »Αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων — Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίδεμαι Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε. Das Aufwärtsblicken wie die Haltung des herabgesenkten Armes gaben dem Dichter die an Goethes Prometheus gemahnenden Worte ein. Die Absicht des Künstlers, die er dabei zu erraten meinte, hat er freilich gründlich verkannt.

[1] Salle des bronzes, Nr. 633. Winter, Jahrb. X (1895), Arch. Anz. 163. Schreiber a. a. O. Tf. VI S. 100 ff. Bernoulli a. a. O. S. 102 Fig. 21.

Der verstand seine Absicht durch ein anderes Werk authentisch zu erklären. Sein Alexander mit der Lanze stellte den Sohn des Zeus dar, dies ließ sich bildkünstlerisch nur auf eine Art versinnlichen. Das neue Zeusbild mußte dem Bild des Königs angeähnelt werden.

Vier eherne Zeusbilder sind von Lysippos überliefert. Ein Kolossalbild auf der Agora von Tarent, das seiner Größe nach (40 Ellen) unmittelbar hinter dem Helioskoloß in Rhodos rangierte, eine Zeusstatue in seiner Heimatstadt Sikyon, eine in Argos und eine in Megara. Obschon es nur von der argivischen Statue ausdrücklich erwähnt wird, werden wir uns alle vier als Standbilder vorzustellen haben. Schon aus dieser Tatsache hat man den Schluß ziehen dürfen, daß Lysippos' Anteil an der Gestaltung des »kanonischen« Zeusideals ein bedeutender gewesen sein wird. Aber zunächst handelt es sich doch darum, von seiner Schöpfung dieses Götterbildes eine monumentale Vorstellung zu gewinnen. Eine stattliche Reihe von Kleinbronzen, an deren Spitze die schöne Statuette von Evreux steht, geht zweifellos auf ein hochberühmtes Original zurück, dessen echt lysippischer Formencharakter der Mehrzahl der Beobachter nicht entgehen konnte.[1] Wenn auch das Exemplar von Evreux eine relativ spätere Arbeit ist, namentlich ihr Kopftypus den originalen keineswegs ganz treu wiedergibt, so bietet doch ihre Gesamterscheinung mehr für das lysippische Original, als die Pariser Bronze für dessen Alexander mit der Lanze. Der typische Zusammenhang dieser beiden Werke tritt uns schon im Motiv entgegen. Der Gott faßt das Skeptron mit hohem Griff in ähnlicher Weise, wie der Held seine Lanze, doch mit einem charakteristischen Unterschiede. Das Skeptron ruht in der Rechten, während dort die Linke die Lanze hält. Damit kommt der erhobene Arm auf die Spielbeinseite, der rechte aber sinkt nicht herab, er hatte den Donnerkeil des Gottes zu halten. Die Beinstellung ist die gleiche vom Apoxyomenos her bekannte. Der Grund dieser Änderung, die zunächst fast wie eine Rückkehr zu einem eben überwundenen rhythmischen Prinzip aussieht, liegt in der künstlerischen Erwägung, dem Vater der Götter und Menschen komme jene nervöse Unruhe nicht zu, die das Bild seines Sohnes durchzieht, und so ist denn die schlichtere Art der Linienführung dieser Schöpfung angepaßt, deren imponierende Großzügigkeit dadurch nur gesteigert erscheint. Die Formen des Körpers sind etwas schwerer gehalten, der neue Athletentypus konnte nicht ganz ohne weiteres auf das Zeusbild übertragen werden; der Aufwärtswendung des Alexanderkopfes entspricht die Gewährung verheißende

[1] Album des musées de Province, Tf. 2. Reinach, Musée de St. Germain, Titelbild. Besonders erwähnenswert sind noch die beiden Londoner Bronzestatuetten aus Paramythia. Catalogue, 274, Tf. 6. Specimens of anc. sculpt. I, Tf. 32, und 275, Tf. VII. Specimens I, Tf. 52/3.

Neigung des Hauptes des väterlichen Gottes. Wir kennen diesen Zeuskopf aus dem weltberühmten Exemplar der Kolossalmaske von Otricoli,[1] die anspruchslosen Generationen dazu gedient hat, die Majestät des olympischen Zeus des Phidias zu versinnlichen. Die Übereinstimmung mit den Köpfen unserer Bronzeexemplare ist schlagend und ihrer Beweiskraft könnte man nur das eine Argument entgegenstellen, daß dieser Zeustypus von so gewaltiger Durchschlagskraft gewesen ist, daß er eine Art kanonischer Geltung erlangt hat, die bis auf den heutigen Tag fortwirkt. Nebenbei bemerkt ist dem doch nicht ganz so; für die antike Kunst bedeutet er nur einen allerdings sehr fruchtbaren Ausgangspunkt, während die Phantasie der modernen vor ihm erlahmt. Aber sein lysippischer Charakter, oft erkannt und vergeblich geleugnet, läßt sich doch mit wenig Worten klarlegen. Das Löwenhafte, im Kopfe Alexanders viel bewundert, kehrt hier in verstärktem Maße wieder. Die mächtige Stirnbildung entspricht in den Einzelheiten der Bildung der beim Apoxyomenos; die Steigerung erscheint durch den größeren Maßstab geboten, aber sie war auch durch das Wesen des Dargestellten bedingt. Wäre uns das wallende Lockenhaar seines Alexanders mit der Lanze mehr als andeutungsweise wiedergegeben, die Steigerung zu der die Grundfesten des Olymps erschütternden Kraft, die sich in diesem offenbart, wäre leicht aufzuzeigen. So müssen wir uns begnügen, auf die prinzipielle Gleichheit des kurzen aufstrebenden und herabsinkenden Lockenhaares des Apoxyomenoskopfes hinzuweisen. Auch Augen- und Mundbehandlung zeigt die gleiche Weise.

Der Individualität des Meisters werden wir am leichtesten gerecht, wenn wir diesen Zeuskopf mit ähnlichen Typen anderer Meister vergleichen. Der Asklepioskopf Blacas mit seinem echt praxitelischen Stilcharakter, der des skopadischen Asklepios von Munichia,[2] bezeugen am besten den lysippischen Charakter der Maske von Otricoli. Der thematische Zusammenhang der beiden Schöpfungen Lysipps bietet für seine Auffassung des Alexander mit der Lanze den authentischen Kommentar. Von den übrigen Werken, in denen er seinen König verherrlicht hat, nahm die delphische Bronzegruppe, die dessen Löwenjagd darstellte, bei der Krateros eine wichtige Rolle als Helfer zugefallen war, einen hervorragenden Platz ein. Plutarchs Bericht läßt Krateros die Gruppe weihen und bezeichnet Leochares als Mitarbeiter Lysipps. Die delphischen Ausgrabungen haben uns das Epigramm der Basis wiedergegeben, das Werk selbst scheint zur Zeit des Pausanias bereits weggeführt gewesen zu sein.[3] Aus dieser Weihinschrift ergibt sich die Tatsache, daß es erst nach dem Tode des Königs aufgestellt sein

[1] Helbig, Führer[2], I, Nr. 301.

[2] Wir haben oben S. 279 ff. über beide bereits gesprochen.

[3] Homolle, Bull. de corr. hell. XXI (1897) S. 598. Preuner a. a. O. S. 28 f.

kann, denn auch des Krateros, der zwei Jahre später (321) gegen Eumenes fiel, wird in dieser als bereits verstorben gedacht, und die Weihung erfolgte auf den Namen seines kurz zuvor geborenen Sohnes um 320. Plutarch gibt den Inhalt der Darstellung kurz an. Der König kämpft gegen den von den Hunden gestellten Löwen und Krateros eilt zur Hilfe herbei. Auf diese delphische Gruppe hat Loeschcke ein jetzt im Louvre befindliches leider arg verstümmeltes Relief aus Messene zurückgeführt,[1] das der Beschreibung des Historikers genau entspricht, und wenn sein Verfertiger auch die Originalkomposition der beiden Meister recht frei für seine Zwecke umgestaltet haben wird, doch ganz wesentliche Züge derselben bewahrt hat. In heroischer Nacktheit, die Löwenhaut um den linken Arm gewickelt, schwingt Alexander die Doppelaxt gegen den Löwen, der einen der Hunde bereits getötet hat, während ein zweiter scheu vor dem Raubtier zurückweicht. In diesem Augenblick der höchsten Spannung sprengt Krateros in makedonischer Reitertracht mit geschwungenem Speer heran, der Löwe wendet den Kopf nach dem neuen Gegner zurück und erhält in diesem Augenblick den tödlichen Hieb. Über den Anteil der beiden Meister verrät uns das messenische Relief eine interessante Tatsache. Das Porträt Alexanders als neuer Herakles war von Lysipp, darüber läßt der stilistische Charakter trotz der argen Verstümmelung keinen Zweifel. Der lysippische Hochwuchstypus wie der quer über die Brust vorgelegte Arm, der die Axt führt, gemahnen allzu deutlich an den Meister des Apoxyomenos.

Eine noch weit umfangreichere Bronzegruppe schuf er auf Befehl des Königs, der den fünfundzwanzig in der Schlacht am Granikos gefallenen Rittern eherne Denkmäler setzen ließ. Diese bronzene Reiterschar ward in Dion in Makedonien aufgestellt, von dort brachte sie Metellus nach der Besiegung des Perseus nach Rom, wo sie allgemein bewundert ward; man fand die Porträts sehr ähnlich, was gewiß für die Art der Kenner bezeichnender ist als für den Meister. Davon, daß der König selbst in dieser Reiterschar mit aufgestellt war, wissen die guten Quellen nichts, sie schließen sogar diese Annahme direkt aus; allein daran scheitern die Versuche, die bekannte kleine eherne Reiterstatuette aus Herkulanum, die angeblich Alexander vorstellt, auf dieses Werk Lysipps zu beziehen. Es ist fast selbstverständlich, daß der Künstler diesen ehrenvollen Auftrag, der zwar nicht an Zahl der Personen aber an Umfang das Denkmal für Aigospotamoi noch übertraf, nicht allein bewältigen konnte, und wenn uns auch hier kein zweiter Künstlername überliefert wird, so haben wir doch seine Schule dabei als mittätig anzunehmen. Von seinem Sohne Euthykrates führt

[1] Arch. Jahrb. III (1888) S. 189 ff. Tf. 7. Collignon, S. 313 Fig. 159. Koepp, Alex. d. Gr. S. 89 Fig. 80.

Plinius ein »Reitertreffen« an, das an diese »Schwadron Alexanders« anklingt. Vielleicht geht diese Nachricht auf seine Mitarbeiterschaft an dieser zurück, indes sehen wir ihn noch bei einem großen Auftrag an der Seite seines Vaters. Wie Alexander den in der Schlacht gefallenen Freunden großartige Ehren erwies, wie er dem toten Hephaistion durch Deinokrates einen Scheiterhaufen errichten ließ, der an künstlerischer Pracht und Herrlichkeit alles bisher Dagewesene weit übertraf, so hat er auch in munifizentester Weise die Treue zu belohnen verstanden. Das haben die Thespier erfahren, die ihm gleich bei seinem Regierungsantritt zur Niederwerfung Thebens beistanden, freilich in ihrem allereigensten politischen Interesse, aber gerade darum um so kräftiger. Der König dankte mit Kunstschätzen; das ist die Erklärung, daß die Stadt, die kurz zuvor ihren herrlichsten Schmuck Praxiteles und seiner Liebe zu der schönen Thespierin verdankte, nun den allerreichsten aus Lysippos' Werkstatt erhielt. An diesem Schmuck mißt die Überlieferung den Hauptanteil seinem Sohne zu. Dort stand seine Darstellung der Alexanderjagd, die sich wie ein Gegenstück der delphischen ausnimmt, die Krateros geweiht hatte. Ihr Inhalt war wohl der gleiche, enthält doch der sidonische Alexandersarkophag gleichfalls die Löwenjagd des Königs; das Denkmal seiner Errettung diesen seinen alten Bundesgenossen zu stiften, war ein wahrhaft königlicher Gedanke.[1] Zugleich aber hat er ihnen die Bilder ihrer liebsten und allereigensten Götter in neuer Gestalt geschenkt. Euthykrates schuf dort seine bronzenen »Thespiaden«, das sind Bilder von Musen, und Lysippos selbst scheint sich nur die eine aber für die Kühnheit seines künstlerischen Strebens bezeichnende Aufgabe vorbehalten zu haben, dem gefeierten Erosbilde des Praxiteles seine Auffassung dieses Gottes an die Seite zu stellen. Die literarische Überlieferung hat nichts weiter getan, als diese Tat registriert. Würden wir uns ihrer Führung vorbehaltlos anvertrauen müssen, so dürften wir glauben, dies Wagnis sei mißlungen. So aber lernen wir aus der monumentalen Überlieferung das gerade Gegenteil. Sie bietet uns in einer überaus stattlichen Zahl von Repliken und Variationen ein Erosbild, als dessen Original wir jenen bronzenen lysippischen Eros von Thespiä erkennen dürfen, den Eros-Bogenspanner, eine der reizvollsten Schöpfungen der antiken Plastik. Wir haben den an anderer Stelle gegebenen Darlegungen über den echt lysippischen Charakter dieses Meisterwerkes, der schon vorher von anderer Seite erkannt wurde, hier nichts hinzuzu-

[1] Wir werden Darstellungen der Löwenjagd Alexanders, für deren Beliebtheit der sidonische »Alexandersarkophag« bürgt, wohl noch an mehr Orten vorauszusetzen haben. Daß die »canes venantium« des Euthykrates und Plinius 34. 36 und die »canes ac venatio« des Lysipp 34. 66 auf eine solche zurückgehen, hat auch Kalkmann S. 213 angenommen, aber es ist nicht nötig, sie für Dittographien zu erklären.

fügen,[1] wollen aber nur nochmals betonen, daß das Motiv dieses Bogenspanners erst als Antwort auf das praxitelische Epigramm, dessen Fernwirkung wir bereits kennen gelernt haben, kunstgeschichtlich voll verständlich wird. Der Meister sagt uns, wie er das Wesen des Liebesgottes anders fasse als sein Vorgänger, der in ihm den Gott des Schmachtens dargestellt habe, und auch als Skopas, der diese Auffassung in seinem Himeros und Pothos nur weiter ausgebildet hatte. Der Hauch einer frischen tatenfrohen Zeit durchweht sein Werk. Der Bogen, den der Eros des Praxiteles so stolz verschmäht hat, tritt nun wieder in die Aktion, der Meister, der seinem Alexander die Lanze als Zepter gab, erstattete auch dem Eros die Waffe wieder, mit der auch er die Welt bezwingt, aber einer späteren Generation war das Motiv zu schlicht. Ein Löwenfell, das die Kopisten um ihren Baum warfen, ließ den Bogen als den des Herakles erscheinen, an dem der Knabe seine Kunst erfolgreicher übt, als die Freier der Penelope an dem des Odysseus. Der Zauber dieses Werkes dringt aber auch über die Grenzen der Antike, und ohne so manches Dazwischenliegende zu beachten, wollen wir nur seiner modernsten Metamorphose gedenken. Eine Marmorstatue von Barrias in der neuen Glyptothek in Kopenhagen, »der junge Mozart«, zeigt das Wunderkind, wie es die Saiten seiner Violine stimmt. Bewegung, Haltung, Motiv und mancherlei Detail verraten die inspiratorische Kraft des alten Kunstwerks in dem neuen.

Die Aufträge für Thespiä lehren noch deutlicher als die »Alexanderschwadron«, daß der König seinem Hofbildhauer noch andere und großartigere Aufgaben gestellt hat als die, sein Porträt und wohl auch ab und zu das eines seiner Marschälle zu liefern. Wenn man im Altertum die Zahl der aus seinem Atelier hervorgegangenen Arbeiten auf die erstaunliche Summe von 1500 eingeschätzt hat, für deren Richtigkeit die Künstleranekdote eine sehr handgreifliche Bürgschaft erfand, so spiegelt sich in ihr förmlich die Tatsache, daß ihm die Gunst des Königs noch viele umfangreiche Arbeiten zugewiesen hat, die die literarische Überlieferung verschweigt. Es ist ganz selbstverständlich, daß der Meister selbst nicht alle die ihm zugewiesenen Aufträge mit eigener Hand vollenden konnte, und wir hier die Mitwirkung seiner ganzen Schule, vor allem aber auch die seiner drei Künstlersöhne Euthykrates, Daippos und Boëdas in recht weitreichendem Maße voraussetzen müssen. Aber es scheint doch, daß sich in dem Katalog der lysippischen Werke noch eines findet, dessen Erwähnung, gerade weil sie so seltsam klingt, durch die Beziehung zu dem König neues Licht erhält. Plinius eröffnet seinen Katalog der lysippischen Werke mit dem Apoxyomenos, dessen Volkstümlichkeit in Rom ihm hierfür

[1] »Praxiteles« S. 30 ff. Helbig, Führer², I, Nr. 437. Amelung, Chiaramonti, Nr. 495. und »Rom«, S. 363.

den Anlaß bot. Dann fügt er als besondere Ruhmestat eine »temulenta tibicina« an, der im gleichen Sinne Hunde und Jagd folgen. Mit diesen letzteren wissen wir bereits Bescheid, nur darf es fraglich erscheinen, ob das auch unser Autor wußte; mit der trunkenen Flötenspielerin uns abzufinden, fällt uns jedoch nicht leicht. Sonderbar ist zunächst das Flötenspiel in einem Zustande, der dasselbe ausschließt, doch darüber ließe sich vielleicht in irgend einer Weise hinwegkommen; weitaus sonderbarer bleibt es jedoch, ein solches Werk Lysippos zuzumuten. Diese »Genrefigur« paßt nicht nur recht schlecht zu allem, was wir von ihm wissen, sie ist auch in dem Rahmen seiner Zeit schlechtweg unmöglich; und die Vermutung, es wäre Plinius hier etwas Ähnliches passiert, wie beim cicadae monumentum des Myron, eine der zahlreichen Dummheiten, die auch sonst in seinen Kunstbüchern stehen, läßt sich kaum abweisen. Aber vielleicht ist es nur ein leichter Schreibfehler der Handschriften, der die Hauptschuld an diesem sonderbaren Mißverständnis trägt, und wenn wir für tibicina tubicina lesen, so erwacht in uns die Vorstellung von einem Werke, das des Hofbildhauers Alexanders des Großen würdiger ist: eine Nike, die mit der Tuba die Siege des Königs in die weite Welt »hinausposaunt«. Statt des Weinrausches haben wir dann nur noch den Siegesrausch einzusetzen und nach dem griechischen Motivnamen des Kunstwerkes zu fragen, den Plinius so ungeschickt übertragen hat.[1] Auch Apelles hat für Alexander ein Nikebild geschaffen, und sein Rivale konnte diesem Thema doch unmöglich entgehen. Nun aber findet sich wirklich in zeitlich nächster Nähe unseres Meisters ein monumentaler Nachklang eines solchen Werkes: die vorstürmende posaunenblasende Nike auf den Münzen des Demetrios Poliorketes,[2] die auf eine bedeutende statuarische Schöpfung zurückgehen muß; leider wird sie derzeit in den Dienst einer falschen Hypothese gestellt, die uns noch an anderer Stelle beschäftigen wird. Diese Nikeschöpfung ist aber jedenfalls die genialste Umbildung, die der Typus der Siegesgöttin seit Paionios von Mende erfahren hat. Stürmt sie da von oben herab, so hat der Maler Nikomachos sie von unten hinauf stürmen lassen. Hier aber schwebt sie nicht mehr zwischen Himmel und Erde, sondern über das Meer hin, um den Ruhm des Sieges bis in die fernsten Regionen zu künden. Diese Fassung ist geschichtlich durch Alexander den Großen förmlich bedingt; und wie sehr gerade diese feurig erregte und bewegte Gestalt dem künstlerischen Wesen seines Hofbildhauers entspricht, bedarf wohl kaum einer weiteren Ausführung.

[1] »Praxiteles« S. 335, dagegen Studniczka, Siegesgöttin, S. 24, und meine Erwiderung »Praxitelische Studien« S. 52 ff.

[2] Zuletzt abgebildet Studniczka a. a. O. Tf. 11 Fig. 56 und wie hier auch sonst in archäologischen Werken stets mit der Benndorfschen Restauration der Nike von Samothrake.

Wir wenden uns nun zu jenem Thema zurück, mit dem wir die Besprechung der lysippischen Werke begonnen haben: dem der Athletenbilder. Wir wollen nur eine kurze Besprechung eines anderen vorausschicken, das mit diesem Thema in untrennbarem Zusammenhang steht: seine Schöpfung des Kairos, des Gottes des günstigen Augenblickes, eine zu Nike in brüderlichem Verhältnis stehende Gestalt. Allerdings ist dieser Bruder erheblich jünger; wir wissen von keiner früheren bildkünstlerischen Materialisierung, als von der durch unseren Meister. Der einzige uns bezeugte Kult des Kairos war zu Olympia, und darin allein zeigt sich schon seine palästritische Bedeutung. Die literarischen Nachrichten über den lysippischen Kairos sind nur für die Existenz dieses ihres Ausgangspunktes zu werten. Es sind mehr oder weniger geistreiche Spielereien über das Thema, wie dieser flüchtige Gott seiner Natur nach dargestellt werden sollte, die dem sikyonischen Meister, dessen Werk diesen Rhetoren nur vom Hörensagen bekannt war, ihre eigene Weisheit zuschrieben. Den echten Tatbestand hat der Fund der olympischen Astragalbasis, der wir bereits in dem Polyklet betreffenden Teil unserer Arbeit gedacht haben, klargelegt. Wir verdanken Benndorf die Erkenntnis, daß die männliche Gestalt, die einst auf diesem im Schema des höchsten Wurfes gestellten Astragal stand, die des Kairos war. Einen entscheidenden Fortschritt über Benndorfs im übrigen verfehlte Behandlung dieses Problems brachte erst Mahlers Beobachtung, daß die Fußspuren auf der Astragalbasis eine Gestalt erkennen lassen, deren Stellung und Ponderation genau mit der des Apoxyomenos übereinstimmt.[1] Die lysippische Statue auf dieser Basis kann nur sein gefeierter Kairos gewesen sein. Daß dessen Original in Sikyon stand, hat man aus dem Epigramm herauslesen wollen und in den Handbüchern verbucht. Sein rechter Platz aber war da, wo die Basis gefunden wurde: in Olympia in nächster Nähe des Kairosaltares, der dem des Hermes Enagonios gegenüber stand. Wir haben uns auch die Gestalt diesem Gotte ähnlich zu denken und alle die allegorischen Ingredienzen abzulehnen, mit denen eine späte Phantasie ihn ausstaffiert hat. Der Kairos des Lysipp war ebensowenig eine »allegorische Gestalt«, wie seine »trunkene Flötenbläserin« eine »Genrefigur«. Mit dieser verbindet ihn die eigenartige und glückliche Wahl des Motivs, die den poetischen Gedanken in echt plastischer Weise zu sinnenfälligem Ausdruck bringt. Es ist eine Art der künstlerischen Sprache, die vorher niemals gehört worden war; und gerade diese beiden so arg verkannten Werke können uns den höchsten Begriff von seiner künstlerischen Gestaltungskraft geben.

[1] Siehe oben S. 149. Die Basis ist eingehend behandelt von Treu, Olympia, III, zu Tf. 55. 4—5, S. 212 f.

Wir möchten nach dem Bilde des freien und großen Künstlers, wie es sich uns aus den bisher behandelten Gestalten offenbarte, die Vermutung wagen, daß seine künstlerische Tendenz weiter ging, als an die Stelle des alten Kanon einen neuen zu setzen und statt der polykletischen Ponderation eine andere einzuführen. Alle seine Jünglingsgestalten, die wir bisher kennen gelernt haben, zeigen, freilich mehr oder minder variiert, die Stellung des Apoxyomenos; während aber die literarische Überlieferung für Polyklet ein Verharren in dem von ihm erfundenen Standmotiv bezeugt, hat sie dies für Lysippos unterlassen, wie wir gleich sehen werden, mit vollem Recht. Können wir doch gerade dort, wo die Tradition am festesten gefügt war, im Athletenbild, noch feststellen, daß seine Gestalten nicht paene ad unum exemplum aussahen, wie die alten Kunstrichter von denen des ersten sikyonischen Großmeisters meinten. Als Beispiel, daß Lysippos auch Athletenstatuen in bewegter Stellung gebildet habe, ist gelegentlich auf ein Dresdener Statuenpaar hingewiesen worden,[1] zwei Kämpfer in heftig ausfallender Stellung. Sie sind dort in doppelter Ausführung vorhanden, und diese vier zusammengefundenen Stücke haben dem Bedürfnis nach Responsion Rechnung getragen, das der dekorative Zweck der Aufstellung hervorrief. Aber auch das Einzelpaar zeigt die gleiche Tendenz; die beiden Gestalten des jugendlichen und des bärtigen Kämpfers sind ursprünglich ohne Bezug aufeinander; nur die erstere zeigt lysippischen Stilcharakter, nur sie ist ein echtes, hervorragendes Kunstwerk. Der jugendliche Athlet steht, das linke Bein weit seitwärts gestellt, fest; diese Stellung gestattet dem Oberkörper, sich mit starker Drehung nach links zu biegen; der aufwärts blickende Kopf ist nach rechts gewendet, beide Arme sind in lebhafter Aktion gesenkt, wobei der rechte die Brust überquert. Das Motiv der Bewegung hält den Moment des beginnenden Kampfes fest. Der Athlet bietet durch die Wendung dem Gegner nur die Schmalseite seines Körpers als Angriffsobjekt; vorgebeugt späht er nach dessen Bewegung, um im nächsten Augenblick, eine Blöße benützend, vorzuschnellen und ihn zu überfallen. Die Wahl dieses spannenden Momentes war es, die einer späteren Zeit den drängenden Impuls gab, ihm den Gegner, auf den dieser Faustkämpfer den Blick so fest gerichtet hielt, auch wirklich gegenüber zu stellen; durch diese öde Reimerei geht freilich gerade das Feinste dieses Kunstwerkes verloren, die wundervolle Symphonie der wechselnden Bewegungen, die diesen Körper durchzieht, wird dadurch gestört. Die Zuteilung an Lysipp ermöglicht zunächst der Kopftypus, über dessen stilistischen Charakter kein Zweifel sein kann, die schlanke Gestalt, die durch die Biegung noch größer erscheint, das Motiv des die Brust

[1] Furtwängler, Meisterw. S. 597 Anm. 3.

überquerenden Armes und die frappante Übereinstimmung des Linienzuges mit jener unzweifelhaft lysippischen Gestalt, die wir ihr unmittelbar anschließen müssen. Die neue Raumanschauung, die wir am Apoxyomenos bewundert haben, und die weit über die vom praxitelischen Versatzstück fast zaghaft angedeutete hinausgeht, tritt hier noch schärfer und deutlicher hervor. Waren es dort die Arme, die uns in die Weite hinausführten, so steht hier die ganze Figur in neuer Weise im realen Raum. Man hat in der Statue des borghesischen Fechters die Umarbeitung eines lysippischen Vorbildes nicht ohne guten Grund vermutet. Wie dieses beschaffen gewesen sein mag, lehrt unser Faustkämpfer; vielleicht war er es selbst, den Meister Agasias zu seiner prächtigen Muskelfigur umschuf.

Kaum eine der Schöpfungen, die wir auf Lysippos zurückführen können, hat eine so tiefgehende Wirkung auf die künstlerische Phantasie der Mit- und Nachwelt ausgeübt, wie die Statue des »Sandalenbinders«, deren weitaus am besten erhaltene Replik derzeit in der Sammlung Landsdowne in London steht. Unter der stattlichen Reihe von Wiederholungen ist durch ihren Fundort ein auf der Akropolis zutage gekommener, nur halb ausgearbeiteter Torso von besonderem Interesse, dem Studniczka den echten gleichfalls unfertigen Kopf anpassen konnte;[1] die Beliebtheit dieser Schöpfung in Athen zeigt noch deutlicher, daß sie bis in die Kreise der Vasenmalerei eingedrungen ist. Ein Torso in Perinth, Münzbilder aus Nordgriechenland und eine Silberschale aus Tarent vervollständigen das Bild seiner geographischen Verbreitung. Schon früh hat man auf ein paar Verse Christodors hingewiesen, der ein ganz ähnliches Kunstwerk beschreibt, eine bronzene Hermesstatue, die den Gott darstellt, wie er seine Sandalen anlegt, um einen Auftrag des Zeus, auf dessen Stimme er gespannt lauscht, eilig zu vollführen, und auf eine Münze aus Kreta, die eine Nachbildung dieses sich zur Ausführung der Botschaft seine Flügelschuhe anschnallenden Hermes zeigt. Darnach durfte man glauben, den noch heute fortklingenden Rufnamen Jason, den Winckelmann der einst auf Cincinnatus getauften Figur gab, durch die Deutung auf Hermes ersetzen zu dürfen. Gewiß entspricht das von Christodor geschilderte Motiv dem Wesen des Gottes vortrefflich, und an Geist hat es dem Schöpfer desselben nicht gefehlt, aber es läßt sich, trotz des heftigsten Widerspruches, kaum leugnen, daß seine Beschreibung nicht auf dieses Werk gemünzt ist, dem jeder Zug fehlt, der

[1] Ath. Mitt. XI (1886) S. 362. Das Verzeichnis der Repliken: »Praxitelische Studien« S. 4 Anm. 2. Furtwängler, Glyptothek, Nr. 287 (»Hundert Tafeln« S. 63), hält an der Deutung der Gestalt als Hermes fest. Drei Abbildungen ihrer oben erwähnten Nachwirkungen bei Löwy, »Lysipp« S. 11. Wir haben früher bereits der auf dem palatinischen Iobild Erwähnung getan. Die interessanteste aller ist jedoch leider bisher nicht bekannt gemacht. Sie befindet sich auf der herrlichen Silberschale des Museums von Bari (Max. Mayer, Guida, S. 28 f.) und ist schon durch ihren Fundort Tarent von besonderem Interesse.

auf Hermes weisen könnte, und in dem ein Palästritenbild vor uns steht, das sich fast wie ein Gegenstück zu dem vorherbehandelten Dresdener Athleten ausnimmt. Nur ist hier das gleiche künstlerische Problem, die Schönheit des jugendlichen Körpers in seiner vollen Beweglichkeit zu zeigen, in anderer Weise behandelt; dort steht er in angespannter Tatkraft vor uns, hier ist es ein lässiges Tun, das die gleiche Wirkung auslöst. Der jugendliche Kämpfer macht sich bereit wie Hermes, aber natürlich durch die genau entgegengesetzte Aktion. Er hat das rechte Bein auf ein Felsstück aufgestemmt und langt mit der Rechten nach dem Riemen der Sandale, nicht um ihn zu binden, sondern zu lösen; den linken Fuß hat er bereits von ihr befreit und gleichzeitig gleitet die Chlamys von seiner Schulter herab und drapiert, vom linken auf das Knie gestützten Arme festgehalten, mit ihren reichen und feinen Faltenzügen ungemein wirksam den Zusammenstoß der Arme mit dem Bein, indem sie zugleich einen malerischen Kontrast zu dem bewegten Körper bietet, dessen Formenschönheit sie noch hebt. Während er sich der Gewandung entledigt, wendet der Athlet seinen Kopf mit leichter Hebung zur Linken, wie wenn sein Blick über das Kampffeld streifen würde, es liegt etwas vom Stolze des Siegers darin und ein leiser Anklang an das Löwenmäßige Alexanders des Großen. Auch vor diesem Werke hat es sich gezeigt, wie wenig die moderne kunsttheoretische Anschauung, die vor allem »Sinn uud Bedeutung« verlangt, dem künstlerischen Verständnis der Antike gewachsen ist. Der Hermes, der sich die Schuhe anzieht, findet ihren vollen Beifall, da ihm ein Homerzitat jene beiden Exigenzien verleiht; die Motivierung des Athletenbildes ist allerdings weit einfacher und völlig frei von jeder besonderen Bedeutung. Er ist in einer zum Kampfe vorbereitenden Handlung dargestellt, die ältere Kunst, und hierin war Polyklets Schöpfung vorbildlich, hat den Moment des Salbens gewählt, als dessen Gegensatz das Schlußmotiv des Schabers erscheint, die beide die Schönheit des in ruhiger Haltung befindlichen Körpers aufzeigen. Der Meister dieser Athletenstatue hat einen kühnen Schritt gewagt, indem er an die Stelle des bis dahin üblichen Enchriomenosmotives den demselben unmittelbar voraufgehenden Moment künstlerisch festhielt, in welchem sich die Schönheit des Leibes selbst enthüllt. Die knidische Aphrodite des Praxiteles ist mit gutem Beispiel vorangegangen, aber die künstlerische Weisheit des Athletenbildners zeigt sich in der Art, wie er den gleichen Gedanken für seine Zwecke nutzbar gemacht hat. Indem er den sich entkleidenden Jüngling in dem letzten Teil dieser Handlung begriffen darstellt, die den Körper schon enthüllt und ihn doch noch in einer Tätigkeit zeigt, die ihn wie von lebendiger Energie durchströmt erscheinen läßt, schuf er wohl das größte der vielen und großen palästritisch bildnerischen Meisterwerke, die die hellenische

Kunst hinterlassen hat. Die schlanke Agilität dieser Gestalt hat ihresgleichen nicht. Die formale Ähnlichkeit mit der Dresdener Faustkämpferstatue in der Bewegung des Oberkörpers, in der Wendung und Drehung wie im Typus des Kopfes ist geradezu schlagend, und doch der Schritt, der von jener zu dieser führt, ist kein kleiner, und eine bessere Begründung des neuen Motives als die, daß es den jugendlichen Körper in höchster athletischer Schönheit darzustellen geeignet war, kann keine theoretische Untersuchung beistellen. Daß es ein wirklich Neues war, mögen wohl Reminiszenzenjäger und Vorstufengläubige mit dem Hinweis auf den Parthenonfries und den Fries der Nikebalustrade leugnen, aber neu ist doch die so echt lysippische Raumempfindung, die in diesem Werke ihren Höhepunkt erreicht hat.

Wir haben der geistvollen Umbildung zu Hermes bereits gedacht, und daß sie zeitlich in die nächste Nähe des Originales gehört, läßt sich noch erweisen. Aber die Wandlung vom Athletentypus in den dieses Gottes der Palästra ist ein zu gewöhnliches Ereignis, um zur Annahme neuer Autorvariationen zu ermutigen. In die Region des Götterbildes ist aber das formale Motiv dieses Athleten doch gedrungen, und wir können ihm ein berühmtes, ohne Zweifel auf unseren Meister zurückgehendes anreihen. Wir verdanken einer gelegentlichen Erwähnung Lukians die Kenntnis von einem großen ehernen Poseidon, den Lysipp für Korinth geschaffen hat. Die Art der Erwähnung aber läßt uns auf ein allbekanntes Werk schließen. Wenn nicht alles trügt, besitzen wir eine Reihe von Nachbildungen dieses isthmischen Poseidon des Lysippos. Demetrios Poliorketes hat auf seine Münzen einen Poseidontypus prägen lassen, der einen in unserer monumentalen Überlieferung ziemlich oft vorkommenden statuarischen wiedergibt. Als Anlaß dieser Prägung hat man auf den Beschluß des hellenischen Bundestages zu Korinth im Jahre 303 hingewiesen, der Demetrios zum Bundesfeldherrn ernannte, und da konnte doch dieser kaum ein sprechenderes Sinnbild für dieses Ereignis wählen, als den lysippischen Poseidon, wobei wir nur an den ähnlichen Fall mit der die Trompete blasenden Nike erinnern, und auch der bekannte Wiener Cameo mit der Darstellung der isthmischen Spiele zeigt den gleichen Poseidontypus. Von den statuarischen Repliken ist die Kolossalstatue des Laterans[1] die beste, wenn auch die Ergänzung ihre Wirkung beeinträchtigt. Der Gott stützt das rechte Bein, rechtwinklig gebogen wie die besprochene Athletenfigur, auf eine Erhöhung; der Ergänzer hat ein Stück Schiffsvorderteil hingesetzt, aber die Münzen lassen das gleiche Versatzstück Felsen erkennen, wie in

[1] Helbig, Führer[2], I, Nr. 688. Overbeck, Kunstmythologie, III, S. 251—555, Atlas XI. 1. 2, XII. 29. Collignon, S. 419 Fig. 219. Brunn-Bruckmann, Tf. 243. Lange, Motiv des aufgestützten Fußes, S. 31 ff.

jenem Werk. Der rechte Arm ruht lässig auf dem Schenkel, die Stütze, der der Marmorkopist hier bedurfte, hat dem Restaurator den Anlaß gegeben, ein Aplustre anzufügen. Die erhobene Linke hält den Dreizack hochgefaßt, wie der Zeus desselben Meisters das Skeptron und sein Alexander die Lanze. Der mächtige Delphin ist zwar als Schenkelstütze vom Ergänzer hinzugefügt, aber wie andere Exemplare lehren, mit vollem Fug, denn die Baumstütze des Landsdowner Epheben paßt für den Gott des Meeres herzlich schlecht.[1] An dem Bronzeoriginale störte freilich kein solcher Notbehelf die künstlerische Wirkung, aber gerade weil diese Komposition so ganz auf den Bedingungen des Materiales aufgebaut ist, konnten die Marmorkopisten der Mithilfe des Delphines nicht entraten. Der lysippische Charakter dieses Meisterwerkes spricht eine deutliche Sprache. Auch hier offenbart sich die gleiche geniale Treffsicherheit der motivischen Gestaltungskraft, die wir an so manchem Werke dieses Meisters bewundert haben. Kein anderes Poseidonbild der antiken Kunst reicht in charakteristischer Auffassung des Gottes an dieses heran. Fest und lässig zugleich steht er wie auf einer Warte und blickt, den Oberkörper leicht vorgebeugt, geneigten Hauptes über die heranrollenden Wogen des Meeres, die sein Dreizack beherrscht, unter dessen Aufschlag die Erde erzittern würde. Sein Antlitz verrät den Kroniden, aber die brüderliche Ähnlichkeit mit dem des Zeus geht nicht so weit, um das eigene Wesen des Gottes zu verdunkeln. Der Ausdruck olympischer Hoheit dort weicht hier der ruhigeren, fest in sich gegründeten Kraft.

Dieses Moment hat seine spezielle Verkörperung im Heraklestypus, und welche Anziehungskraft dieser auf Lysippos ausgeübt haben muß, lehren uns schon die Nachrichten über seine Heraklesbilder, die mit zu seinen

[1] Es scheint fast, als ob für die Urheberschaft dieses Werkes auch ein epigraphisches Zeugnis sprechen würde. Lange hat a. a. O. auf einen mehrfach abgedruckten Bericht Lorenzo Ghibertis im dritten Kommentar aus der damals magliabechischen Handschrift (auch bei Löwy, Inschriften gr. Bildh. Nr. 476) hingewiesen, der von einer in Siena gefundenen Statue erzählt, welche, nachdem sie einige Zeit den Stadtbrunnen geziert hatte, aus abergläubischer Furcht wieder vergraben wurde. Er kannte sie nur aus einer Zeichnung Ambrogio Lorenzettis und gibt an, daß auf ihrer Basis der Künstlername Lysipps stand, et aveva in sulla gamba in sulla guale si posava, un alfino. Lange hat diese Nachricht auf eine Kopie der Poseidonstatue bezogen und damit viel Anklang gefunden. Mahler (Revue arch. 1903 I S. 33) sucht darin eine Replik der mediceischen Aphrodite, die er Lysipp zuweisen will. Völlig unabhängig von ihm hat Julius von Schlosser (Über einige Antiken Ghibertis, Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXIV [1904] S. 141 ff.) den gleichen Bericht in demselben Sinne ausführlich erläutert und auf eine monumentale Nachwirkung dieser Statue in einer vom Typus der Mediceerin abstammenden Venus in Pisa S. 142/3 Fig. 4/5) vermutet. Doch hält er die Inschrift nicht für beweiskräftig. Wenn wir für die Zuteilung des isthmischen Poseidon einer Künstlerinschrift füglich entbehren können, so müßte dies Zeugnis doch sicherer sein, ehe wir an den lysippischen Ursprung der Mediceerin glauben könnten. Wir werden über dieses Bildwerk an anderer Stelle handeln.

berühmtesten Schöpfungen gehört haben. Auf der Agora seiner Heimatstadt Sikyon stand ein Bronzebild des Herakles von seiner Hand, das Pausanias leider nur kurz erwähnt. Viel mehr erfahren wir von seinem in Tarent aufgestellten Bronzekoloß des Herakles, der von dort nach Rom auf das Kapitol versetzt wurde, nachdem Fabius Maximus Tarent erobert hatte. Kaiser Konstantin ließ ihn in seine neue Residenz bringen, wo er im Hippodrom aufgestellt wurde. Dort fand er im Jahre 1204 sein Ende, er wurde von den Lateinern eingeschmolzen. Ein drittes ehernes Heraklesbild des Meisters war so recht im Gegensatz zum Koloß von Tarent nur einen Fuß hoch, aber kaum weniger berühmt als dieser. Er führte den Namen Epitrapezios, da ihn Lysippos zum Schmuck der Hoftafel Alexanders des Großen geschaffen haben soll, der das Werk bis an sein Ende mit sich geführt habe. Das klingt glaublich, aber nicht so die Geschichte seines weiteren Besitzwechsels; er soll durch die Hände Hannibals und Sullas gegangen sein, ehe er auf die Tafel des Nonius Vindex kam, wo ihn Martial und Statius besungen haben. Auch von einem lysippischen Zyklus von Heraklestaten, der sich ursprünglich in einem Heiligtum des Gottheros in Alyzia in Akarnanien befand und von dort nach Rom kam, berichtet Strabo. Die Literatur erlaubt uns nur den Schluß, daß Lysippos eine ganze Reihe von Heraklesbildern geschaffen hat. An lysippischen Heraklestypen fehlt es in der monumentalen Überlieferung wahrlich nicht, und wir sind zu dem Glauben berechtigt, daß seine Auffassung dieses Themas weit und mächtig nachgewirkt hat.

Von allen Darstellungen des Herakles, die wir aus dem Altertum besitzen, hat keine so allgemeine Bewunderung erlangt, als die unter dem Namen des farnesischen Herakles bekannte Kolossalstatue des Museums von Neapel.[1] Das Original, auf welches dieses Werk des Meisters Glykon von Athen zurückgeht, muß, wie uns die Reihe von Kopien und monumentalen Reminiszenzen fast aller Arten zeigen, in alten Zeiten eine ganz ähnlich dominierende Stellung eingenommen haben. Eine sonst minderwertige Wiederholung im Palazzo Pitti trägt die Inschrift ΛΥΣΙΠΠΟΥ· ΕΡΓΟΝ, deren Echtheit moderne Hyperkritik einst bezweifelt hat.[2] Dies ist ein authentisches Zeugnis für den Schöpfer des Originales, und wir können es dem attischen Kopisten nicht weiter übelnehmen, daß er seine Firma auf den Block schrieb. Damals war der rechte Name des Urhebers noch in aller Munde, wie der der sog. Stephanosfigur, deren Kopist ebensowenig auf die Unwissenheit der Nachwelt spekuliert hat. Das lysippische

[1] Friederichs-Wolters, Nr. 1265. Brunn-Bruckmann, Tf. 285. Collignon, S. 427 Fig. 222.

[2] Amelung, Führer, Nr. 186. Brunn-Bruckmann, Tf. 284. Zur Inschrift: Löwy, Nr. 506.

Bronzeoriginal haben wir uns aber doch etwas feiner vorzustellen, als seine ziemlich plump geratene Nachbildung, und eine kleine Bronzewiederholung im Louvre[1] zeigt eine diesem besser entsprechende Formenbehandlung; nur dürfen wir nicht vergessen, daß der Kolossalmaßstab, den die Kopie des Palazzo Pitti bewahrt hat, auch eine ins Große gehende Behandlung erfordert haben muß.

An den skopadischen Herakles Landsdowne erinnert diese Auffassung nicht. Der jugendliche Heros dort wird wohl durch Löwenfell und Keule kenntlich, denkt man sich aber diese Attribute gegen andere vertauscht, so würde er auch jede andere Heldenrolle gleich gut spielen. Hier liegt wieder einmal der echt lysippische Fall vor, daß die künstlerische Auffassung das Wesen der dargestellten Erscheinung erschöpft. Die Überkraft in den mächtigen Muskeln dieses vollausgereiften Körpers, der einen echten und rechten Riesentypus darstellt, ist im Moment der Abspannung veranschaulicht, und zwar mit großer künstlerischer Weisheit, denn dem Betrachter wird dadurch die Fülle der Taten und deren Größe in Erinnerung gerufen, die der Heros in seinem Erdenwallen vollbracht hat. Mühsal und Arbeit prägen sich in Gestalt und Antlitz aus. Die Zeit, die die Reihe der in seliges Träumen versunken ruhenden praxitelischen Idealgestalten geschenkt erhalten hatte, war für eine Gegenschöpfung empfänglich geworden, die die körperliche Ermattung einer sehr real erfaßten Gestalt zum Ausdruck brachte. Der Held lehnt auf seiner Keule, um die er die Löwenhaut geworfen hat und so unter die linke Achsel einstemmt; die Keule ruht auf einem Felsen auf, den wir als Versatzstück bereits kennen, die Rechte liegt müßig auf dem Rücken, das bärtige Haupt senkt sich mit dem Ausdruck der Müdigkeit zur linken Schulter hinüber. Das Stützmotiv geht hier aber ganz andere Wege, als in der praxitelischen Kunst, die hierin für die Spätpolykletiker maßgebend war. Das entlastete Bein, das sich dort gelegentlich im Zehenstande anschloß, aber immer zurückgesetzt ward, ist hier weit vorgestellt und berührt nur mit der äußeren Kante den Boden. Als Zeichen der Bewunderung, die diese Schöpfung unmittelbar hervorgerufen hat, darf man die Wiederkehr dieses Standmotives an einem großen Kunstwerk dieser Zeit, der Statue des alten Silens mit dem Dionysoskinde, betrachten, die uns bald noch näher beschäftigen soll; vor allem aber spricht dafür die Tatsache, daß dieses Heraklesbild als Beizeichen auf einem Tetradrachmon Alexanders des Großen bereits erscheint.[2] Diese Bewunderung wäre nachträglich stark herabzustimmen, wenn die moderne Vorstufentheorie

[1] Aus der Sammlung Tyskiewicz: Collignon, Tf. 9. Dazu ist auch die kleine Marmorwiederholung der Uffizien (Amelung, Nr. 40. Einzelvkf. 346) und der Steinhäusersche Kopf in Basel (Friederichs-Wolters, Nr. 1266. Mon. VIII, Tf. 54. 1. 1a) heranzuziehen.

[2] Numismatic chronicle, 3. ser. III (1883) Tf. 1. 5. Friederichs-Wolters a. a. O.

recht hätte, die die Vorformung dieses Themas ins fünfte Jahrhundert ansetzt und seine Weiterentwicklung bis zu dem Punkte aufzuzeigen sich bemüht, da alle Elemente der lysippischen Schöpfung vorliegen und für diesen nur mehr die Schlußredaktion erübrigt.[1] Ohne diesem Irrwege im einzelnen folgen zu dürfen, begnügen wir uns mit der Wiederholung des Satzes, daß noch nirgends und niemals ein großes Kunstwerk in Raten geschaffen ward. Es war eine persönliche Tat Lysipps, den Typus des erschöpften, ausruhenden Herakles zu bilden; und wenn ihn die spätere Kunst so vielfältig nutzte, als es eben ging, so hat sich doch sein Meister nicht damit begnügt, diesen Gedanken nur in einer Form auszugestalten. Wir dürfen uns wohl alle seine Heraklesbilder in einer ähnlichen, für diesen Heros charakteristischen Auffassung denken.

Von dem tarentinischen Koloß ist uns solches bezeugt, doch besitzen wir leider bis jetzt kein Denkmal, das uns ein anschauliches Bild dieses von Niketas Akominatos eingehend geschilderten Werkes gewährt, dessen Künstlernamen er in »Lysimachos« verdreht. Der Heros saß auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Korbe, waffenlos, das linke Bein war im Knie gebogen, darauf der Ellbogen gestützt; der Kopf ruhte in der geöffneten Hand; rechtes Bein und rechter Arm waren ganz ausgestreckt. Die mächtige Bildung des Körperbaues wird gerühmt und die Kolossalität durch die Angabe versinnlicht, daß ein Band, um den Daumen gelegt, als Gürtel für einen Mann reichen würde, und daß das Schienbein Mannesgröße hatte. Furtwängler hat auf einem Elfenbeinkistchen der Stiftskirche von Xanten eine byzantinische Nachbildung dieser Statue entdeckt, deren Wert leider recht gering angeschlagen werden muß.[2] Das einzige Neue, das sie uns lehrt, ist, daß der Heros in jugendlichem Alter dargestellt war; doch mag ein Zweifel gestattet sein, ob ihr Zeugnis in diesem Punkte ausreicht. Der Korb, auf dem der Heros sitzt, nimmt sinnenfälligen Bezug auf jene seiner Taten, die die Knechtgestalt, in der er auf Erden wallen mußte, am drastischsten zum Ausdruck brachte: die Reinigung der Ställe des Augias. Wenn die alte bildende Kunst diesem Thema eine begreifliche Antipathie entgegenbrachte, so gibt seine Wahl hier aufs neue Gelegenheit, die motivische Treffsicherheit Lysipps zu bewundern. Der von der Löwenhaut überdeckte Korb genügt, um die in statuarischer Darstellung nicht faßbare Aktion in eine scharf charakterisierende Situation umzusetzen; und diese erklärt die in trübes Sinnen versunkene Haltung des Heros, in der antike wie moderne Erklärer die Laune des Verliebten zu erkennen vermeinten. Die gleiche Umdeutung haben wir in monumentaler

[1] Arch. Anz. IX (1894) S. 25. Mahler, »Polyklet«, S. 144 ff. Fig. 47/8. Amelung, Mus. Chiaramonti, Nr. 294 (Tf. 32).

[2] Sitzungsber. der bayr. Akademie der Wiss. 1902, S. 435 ff.

Fassung an der Statue des Ares Ludovisi kennen gelernt, deren starke Analogie mit dem Herakles von Tarent kaum verkannt werden kann; und doch ist sie kaum mehr als eine formale, die der schöpferischen Originalität keinen Eintrag zu tun vermag. Eine feine Beobachtung Mahlers hat unsere monumentale Vorstellung vom tarentinischen Herakleskoloß glücklich erweitert. Die bekannte Bronzestatue eines sitzenden Faustkämpfers im Thermenmuseum, die uns noch später zu beschäftigen hat, stammt unverkennbar von diesem Werke ab.[1] Es ist Mahler gelungen, in einem prächtigen Herakleskopfe des Museums von Tarent, dessen überraschende Ähnlichkeit mit dem des Athleten augenfällig ist, das echte lysippische Vorbild zu entdecken. Der Kopf stimmt auch in Wendung und Drehung so genau überein, daß seine Zugehörigkeit zu einem ähnlichen Sitzbild nicht bezweifelt werden kann. Wir besitzen demnach in ihm eine allerdings nur naturgroße Kopie des kolossalen Bronzeoriginales.

Das zweite sitzende Heraklesbild des Meisters, der Tafelaufsatz für seinen königlichen Gönner, nimmt sich nach den ihm von Martial und Statius gewidmeten poetischen Beschreibungen wie eine Gegenschöpfung zum ersten aus. Glücklicherweise sichern uns beide Poeten deren Authentizität; die Basis trug den Künstlernamen, und Martial schildert nicht ohne Humor den Hinweis des glücklichen Besitzers auf dieses Zeugnis, ohne dessen Kenntnis, wie er gesteht, er auf Phidias geraten haben würde. Wir entnehmen ihren Schilderungen, daß der Heros auf einem mit dem Löwenfell bedeckten Felsstück saß und, den Blick nach oben gerichtet, in der Rechten den Becher gehoben, in der Linken die Keule gesenkt hielt. Es fehlt nicht an Nachbildungen, die uns diesen Typus in dem angegebenen Format wiederholen. Diejenige, welche an erster Stelle zu stehen hat, ist derzeit verschollen und nur durch einen von Ravaisson veröffentlichten Abguß der Pariser École des Beaux-Arts vertreten.[2] Sie stimmt in allen Punkten mit den Beschreibungen der Dichter überein, während andere Glieder dieser Monumentenreihe, vor allen die Bronze von Jaxthausen[3] und die Statuette mit der Signatur des Diogenes aus den Ruinen des Sancherib-Palastes zu Ninive im British Museum, einen Typus zeigen, der eine Variation des berühmten Originales repräsentiert.[4] Dieser Sachverhalt bietet aber ein schlagendes Argument für die Echtheit des einst im Besitze des Vindex befindlichen Stückes. Den lysippischen Charakter verbürgt die Formensprache

[1] Helbig, Führer[2], II, Nr. 1113. Der Zusammenhang dieses Werkes mit dem tarentinischen Heraklesbilde Lysipps ist auch Furtwängler nicht entgangen.

[2] Gazette archéologique, X (1885) Tf. 7. Collignon, S. 424 f. Fig. 221.

[3] Weizsäcker, »Zum Herakles Epitrapezios«, Jahrb. IV (1889) S. 105 ff. Tf. 3. Die Replikenliste daselbst S. 109.

[4] Journal of hell. stud. III (1882) S. 240 Tf. 25. Murray vgl. Löwy, Nr. 361.

des Pariser Abgusses, er verrät sich in einem nur in diesem bewahrten Detail. Der Heros hat das rechte Bein eingezogen und aufgestemmt und streckt das freie linke vor, wie sein farnesischer Bruder, und auch hier berührt der linke Fuß nur mit der äußeren Kante den Boden; die Annäherung des Ruhemotives jenes und das Sitzmotiv dieses ist demnach so stark, als das künstlerisch überhaupt möglich erscheint. Aber auch der Kopftypus des Pariser Abgusses, so wenig er mit dem des Herakles Farnese stimmt, zeigt einen echt lysippischen Typus, und wir können es dem Künstler wirklich nicht verübeln, wenn er den bequemen Weg der Selbstwiederholung mied, wissen wir doch bereits, wie wenig das paene ad unum exemplum nach seinem Sinne war. Ein stärkerer motivischer Gegensatz wie der zwischen den beiden Sitztypen des Herakles des Meisters läßt sich kaum denken. Der Tarentiner Koloß das Bild der tiefsten Erniedrigung des duldenden, leidenden und gebeugten Helden, die kleine Bronze für die Tafel des Königs das Bild des seligen, der bekränzten Hauptes und froh aufblickend den Becher hebt, aus dem der Trunk ihm Unsterblichkeit verleihen soll. Es ist die gleiche künstlerische Auffassung des Heros hier wie dort, aber ihre Variation im Herakles Epitrapezios atmet, wie es sich für den Hofbildhauer Alexanders des Großen geziemt, gar deutlich den höfischen Geist, der an der Tafel, die das Werk zierte, heimisch war.

In dem umfangreichen Verzeichnis der Werke des Lysippos fehlt das Frauenbild fast vollständig. Sehen wir von der die Ausnahme bestätigenden Regel der »temulenta tibicina« ab, so verbleiben nur die Musen, die neben dem Zeusbild in Megara aufgestellt waren, und zu denen die Thespiaden seines Sohnes Euthykrates in naher Beziehung gestanden haben werden, sowie die Statue einer irdischen Muse, seiner Heimatsgenossin Praxilla. Es hat fast den Anschein, als ob der Frauenhuld gegenüber so kühle Sinn seines Königs mit dem männlichen Charakter der Kunst Lysipps in irgend einem Zusammenhang stünde. Jedenfalls mag er für den König bei der Wahl seines Hofbildhauers bestimmend gewesen sein, da die Pflege dieses Geistes in der sikyonischen Kunstschule und in dem mit ihr zusammengehörigen Bronzeguß heimisch war. Wenn gerade in dieser Zeit, durch Euphranor, Skopas und den jüngeren Polyklet, die Marmortechnik in die alte Daidalidenschule ihren Einzug hielt, so bedeutet das Eintreten Lysipps, von dem ausschließlich Bronzewerke überliefert sind, eine Rückkehr zur Tradition. Die großen monumentalen Aufgaben, vor die er sich gestellt sah, waren nur in diesem Material ausführbar und in jedem der Werke, die wir auf ihn zurückführen konnten, tritt uns der aus den spezifischen Bedingungen der Bronzetechnik erwachsene Stil entgegen. Praxiteles hatte die gloria marmoris begründet, darauf mußte der eherne Widerhall erfolgen. Die Frage nach dem lysippischen Frauentypus ist aber doch eine kaum abzulehnende, und vielleicht

bringt die noch unerfüllte Aufgabe, seinen gewiß einschneidenden Einfluß auf die spätere Musenbildung klarzulegen, die erwünschte Einsicht. Dennoch wagen wir aufs neue die Aufmerksamkeit anf die lysippischen Elemente des im Altertum am höchsten gefeierten Typus der drapierten Frauengestalt zu lenken, den uns die Dresdener Herkulanerserin am würdigsten repräsentiert. Wir haben an früherer Stelle alles, was wir darüber zu sagen hatten, kurz zusammengefaßt[1] und möchten dem nur in zuversichtlichem Tone hinzufügen, daß wir keine zweite Frauenschöpfung der Antike kennen, die sich der Reihe der männlichen Gestalten Lysippos' so gut einfügen lassen würde, wie diese reinste Vertreterin des hohen Stiles, für die der althergebrachte Name der Vestalin, nur nicht im Sinne der antiken Terminologie, zutreffend klingt.

Es ist eine nicht lösbare Aufgabe, in dem engen Rahmen dieser Darstellung dem größten Meister der antiken Bronzeplastik gerecht zu werden. Eine tiefer eindringende monographische Behandlung wird uns hier noch gar vieles zu bringen haben; die Zeit für sie scheint bereits gekommen zu sein. Sie wird uns aber auch ein lebensvolles Bild der großen künstlerischen Bewegung bringen müssen, die sein Eintreten hervorgerufen hat. Deren Nachklang spiegelt sich noch deutlich in unseren Schriftquellen. Der Name des Meisters ist zum Kampfruf geworden und der bezeichnende Ausdruck »Lysipp-Partei« tönt noch zu uns herüber.. Wer aber außer seinem Enkelschüler Tisikrates, für den er gebraucht wird, zu ihr gehört hat, und wer zu den Gegnern gezählt wurde, darüber liegen nur unzureichende Nachrichten vor. Dem Meister war es vergönnt, eine gar stattliche Schule zu hinterlassen; außer seinen drei Künstlersöhnen wird als sein hervorragendster Schüler noch Chares, der Schöpfer des hochberühmten Kolosses von Rhodos, genannt. Sein Bruder Lysistratos tritt ganz in seinen Schatten. Wir vernehmen von diesem gewiß nicht unbedeutenden Künstler nur, er wäre der erste wirklich realistische Porträtbildner gewesen, und zum Beweise dieser These ließ man ihn Naturabgüsse machen, was Plinius und seine modernen Erklärer wohl zu ernst genommen haben. Die Gegenströmung scheint aber gerade von dort ausgegangen zu sein, wo wir sie am wenigsten vermuten würden. Es war sein bester Sohn, Euthykrates, der die Bahnen des Vaters verlassen hat. Von ihm wird berichtet, er habe dessen »elegantiam« verschmäht und sich der herben Art zugewendet. Wir kennen das Schlagwort von der sikyonischen Malerschule her. Wenn sich, wie wir jetzt wissen, auch gegen Apelles eine starke Bewegung hat geltend machen können, so mag sie wohl gleichen Ursprunges sein, doch auf dem plastischen Gebiet war ihr keine lange

[1] »Praxiteles«, S. 366.

Dauer beschieden, der Sieg ist in der dritten Generation bereits entschieden. Es klingt recht bezeichnend, daß es gerade der Schüler des Euthykrates, der Sikyonier Tisikrates ist, von dem gesagt wird, er habe sich wieder enger an die »Partei Lysipps« angeschlossen, so eng, daß mehrere seiner Werke kaum von lysippischen unterschieden werden konnten, ein Wort, das uns an die modernen Schwierigkeiten erinnert, die uns die Scheidung zwischen polykletischen und spätpolykletischen Werken bereitet hat. Literarischen Ausdruck hat dieser Sieg in dem Buche des Xenokrates über die Bronzeplastik gefunden, des Schülers oder Mitschülers dieses Tisikrates.[1] Zu den frühesten und sichersten Erkenntnissen der Pliniusforschung gehört die Entdeckung, daß die Urquelle, aus der die Kunsturteile des Plinius über die berühmtesten Meister der sikyonischen Schule geflossen sind, jenes Buch des Xenokrates gewesen sein müsse. Die offenkundige Parteifärbung dieser Urteile erhält ihr volles Licht durch ihre Herkunft aus dem Kreise, in dem der Kampf selbst ausgefochten ward. Es spricht aus ihnen eine geradezu begeisterte Hingabe an Lysipp, verbunden mit einer fast feindlichen Stimmung gegen Polyklet, auf dessen Kosten Myron als echter Vorläufer des großen Meisters gepriesen wird. Diese Anschauung prägt sich getreulich in plastischen Kunstwerken dieser Zeit aus, aber es fehlt auch nicht an Versuchen, den alten und neuen Kanon zu einer Einheit zu verschmelzen, die freilich ebenso stranden mußten, wie die vorhergehenden polykletisch-praxitelischen Kompromisse. Davon später. Unserem Meister selbst aber werden zwei Aussprüche zugeschrieben, die über sein Verhältnis zu Polyklet Aufschluß geben; des einen, wonach der Doryphoros sein Lehrer gewesen sei, haben wir bereits gedacht und ihn als apokryph erklärt, obschon die moderne Forschung mit ihm wie mit einem kostbaren Gute operiert; der zweite lautet: Jene (d. h. Polyklet und die Seinen) hätten die Menschen dargestellt wie sie seien, er wie sie erscheinen.[2] Für uns besteht der Wert des letzteren Ausspruches zunächst nur in dem kräftigen Dementi des ersten. Er ist viel und geistvoll kommentiert, angezweifelt und in sein Gegenteil verkehrt worden. Aber wäre er auch echt und für das Wesen des Künstlers bezeichnend, seine Werke sind es doch mehr, der Worte bedarf es kaum.

[1] Zuletzt Kalkmann, Die Quellen der Kunstg. des Plinius, S. 69ff.

[2] Kekule, Jahrb. VIII (1893) S. 39ff. Arch. Anz. S. 11 u. 139. Kalkmann, Jahrb. X S. 55. Anm. 13.

Dreizehntes Kapitel

Genossen und Nachfolger der Großmeister der Plastik des vierten Jahrhunderts

Wir sind dem Meister Leochares bisher auf unseren Wegen zweimal begegnet, als Genossen des Skopas am Maussoleum und als dem Lysipps an dem delphischen Weihgeschenk, der Löwenjagd Alexanders des Großen;[1] die Daten beider Denkmale liegen ziemlich weit auseinander. Das erste muß in die Frühzeit des Meisters gehören, aber wir besitzen von ihm eine Nachricht, die auf ein noch früheres Datum seiner Tätigkeit hinweist und durch ihre Fassung unser höchstes Interesse beansprucht. In einem an den jüngeren Dionys gerichteten Brief des Plato macht dieser dem befreundeten Tyrannen die Mitteilung, er habe seinen Auftrag, ihm eine schöne Apollostatue zu besorgen, ausgeführt und dem Oheim des Fürsten, Leptines, mitgegeben; sie sei das Werk eines jungen und tüchtigen Künstlers namens Leochares. Er habe aber noch ein anderes gar feines Werk bei diesem Künstler gesehen und es auf eigene Rechnung gekauft, mit dem Wunsche, es der Gemahlin des Empfängers zu schenken. Die Zeiten, in denen man ein für die griechische Künstlergeschichte so kostbares Dokument für eine Fälschung erklären konnte, sind glücklicherweise vorüber; unsere Phantasie weilt gerne bei dem köstlichen Augenblicksbild, das es bietet. Der Brief wird wohl bald nach dem Regierungsantritt des Dionysios II im Jahre 362 geschrieben sein müssen, und der Oheim und Admiral, der hier plötzlich in Athen erscheint, war wohl der Überbringer der Einladung, die Plato an den Hof von Syrakus berief, und reist nun, mit Kunstwerken des Leochares beladen, zurück. Plato muß aber im Kreise der attischen Künstler gute Fühlung gehabt haben, denn er hat einen guten Griff getan, indem er ein junges Talent durch diesen Ankauf förderte; der Name, den er damals als einen noch offenbar in weiteren Kreisen unbekannten aufschrieb, ist gar bald allgemein bekannt geworden. Damals stand Praxiteles im

---

[1] rbeck, Schriftqu. 1301—15. Die Inschriften Löwy Nr. 77—83.

Zenith seines Ruhmes, und wir haben die Verbindungsfäden, die vom Lobredner des Eros zu seinem plastischen Bildner führten, gesehen. Der junge Leochares aber muß — das zeigen seine Werke deutlich — zu den Verehrern des großen attischen Bildhauers gehört haben.

Leochares war Athener und in ausgiebigem Maße auch in Athen tätig. Seine Künstlerinschrift auf Basen, die einst seine Werke trugen, hat sich in Athen und namentlich auf der Akropolis ziemlich häufig gefunden, und dort hat er auch ein umfangreiches Familienmonument in Gemeinschaft mit Sthennis gearbeitet, von dem wir nur epigraphische Kunde haben. Eine Zeusstatue daselbst erwähnt Pausanias, der ein Apollobild von ihm in Athen, und im Piraeus ein Statuenpaar Zeus und der Demos gesehen hat; auch in Eleusis war er mindestens durch ein Bronzeporträt des Isokrates vertreten, das Timotheos Konons Sohn in dankbarer Verehrung gestiftet hat. Sein Ruhm muß sich aber rasch über die Grenzen seiner attischen Heimat verbreitet haben. Neben seinem Anteil an den Skulpturen vom Maussoleum soll er noch den Akrolithkoloß des Ares auf der Burg von Halikarnaß gearbeitet haben, der aber auch dem Timotheos zugeschrieben wurde. Vielleicht rührt diese Differenz der Meisterangabe, wie längst vermutet ward, daher, daß dieses große Werk von beiden am Maussoleum gemeinsam beschäftigten Künstlern in Gemeinschaft ausgeführt wurde; die Nennung nur eines Namens ist im römischen Geiste, wie denn Plinius den Leochares wieder im Weihgeschenk zu Delphi ausschließt. Weitergehende Schlüsse auf das Verhältnis dieser beiden Meister sind daraus kaum zu ziehen,[1] es ist nicht die einzige Verbindung, in der Leochares erscheint. Die mit Lysippos wird durch einen anderen großen Auftrag, den er vom makedonischen Königshofe erhielt, vorgezeichnet. Nach der Schlacht von Chaironea im Jahre 338 hat Philipp in der Altis von Olympia den kleinen Rundbau des Philippeions errichtet, in dem er sich und den Seinen ein kostbares Denkmal setzte. Drei Goldelfenbeinbilder, von Leochares ausgeführt, stellen Philippos, seinen Vater Amyntas und seinen Sohn Alexandros dar; die beiden Frauenbilder, Olympias und Eurydike, aus gleichem Material und von gleicher Meisterhand waren zu Pausanias' Zeiten in das Heraion übertragen. Ein so umfangreicher Auftrag aber kann nicht mehr zu Lebzeiten des ursprünglichen Stifters ausgeführt worden sein, und so ist auch Leochares in den Dienst des großen Nachfolgers getreten,[2] wie es aber scheint ohne Konkurrenz mit Lysipp, denn von einem anderen Bildnis des Königs von seiner Hand haben wir keine Kunde. Zwischen dem Datum jenes Besuches Platos im Atelier des jugendlichen

[1] Winter, Ath. Mitt. XIX (1894) S. 162, nimmt Timotheos als Lehrer des Leochares an.

[2] Preuner, Ein delphisches Weihgeschenk, S. 49 und über das mit Sthennis gearbeitete Familiendenkmal auf der Akropolis Anm. 70.

Künstlers und dem der von Krateros Sohne gestifteten delphischen Löwenjagd Alexanders liegt ein Zeitraum von mindestens vierzig Jahren, die für die Geschichte der hellenischen Kunst eine Periode wundersamster Leistungen auf allen Gebieten einschließt, und es ist wahrlich kein kleiner Ruhmestitel unseres Meisters, daß sein Name die der drei größten Plastiker dieser Zeit miteinander verbindet und doch noch hell in der literarischen Überlieferung strahlt. Die Erkenntnis seiner künstlerischen Eigenart müßte einen besonders wichtigen Beitrag zur Kunstgeschichte dieser so reich begnadeten Zeit bieten; alle Versuche haben als fruchtbaren Ausgangspunkt an sein im Altertum am meisten gefeiertes Werk, den vom Adler emporgetragenen Ganymed, anzuknüpfen, dessen Nachbildung uns in der bekannten vatikanischen Gruppe vorliegt.[1] Plinius erwähnt dies Kunstwerk im Bronzebuch und hebt als besonders charakteristisch hervor, was uns auch in poetischer Fassung vorliegt, wie der Adler durch die besondere Vorsicht, mit der er seine Beute gefaßt hält, das Gefühl für die Wichtigkeit seiner Mission an den Tag legt. Aber angesichts der vatikanischen Gruppe, die diesen Zug erkennen läßt, werden wir kaum Lust haben, das empfindsame Thema weiter zu spinnen. Was unseren Blick hier zunächst fesselt, ist die grandiose Kühnheit, mit der dies dem Grundgesetz der Plastik widerstrebende Problem gelöst erscheint. Die früheren Meister hatten sich mit dem gleichen Stoff in einfacher Weise abgefunden, indem sie Ganymed mit dem Adler in trauter Verbindung darstellten und die Himmelfahrt der Phantasie des Beschauers überließen. Das Herabschweben der Nike des Paionios hatte freilich auch die Grenzen der Plastik überschritten oder vielmehr sie in der Richtung nach dem Malerischen hin erweitert, aber ungleich kühner ist doch die Umkehrung dieses Problems; die Art, wie die Wirkung der statischen Gesetze hier künstlerisch verschleiert worden, ist ein in der Kunst bisher nicht Dagewesenes und doch mit den einfachsten Mitteln erzielt. Ein großer Baumstamm dient als Stütze, an dem die Gruppe haftet. Wir erkennen ihn sofort als den gleichen, der Praxiteles so oft als Versatzstück gedient hat, das den landschaftlichen Hintergrund anzudeuten hatte, und diesmal fällt ihm die gleiche künstlerische Funktion zu. Der Adler steigt steil auf, nach oben wendet auch der emporgetragene Knabe den Kopf, den linken Arm hochhebend, freilich nicht in der posierenden Bewegung, die ihm der Ergänzer gab, sondern näher an das Haupt herangeführt; wie um das Antlitz zu beschatten, das die Sonnenstrahlen nun direkt treffen. Diese Bewegung ist gerade von diesem Zeitpunkte ab für ins Weite hinausblickende Gestalten besonders beliebt geworden. Der andere Arm war gesenkt. Der praxitelische Charakter des Rhythmus dieser

[1] Helbig, Führer², I, Nr. 406. Brunn-Bruckmann, Tf. 158. Collignon, S. 315 Fig. 160. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 58b.

Figur ist richtig bemerkt worden und gewiß zeigt sich auch in diesem Punkte der Einfluß des Schöpfers des erotischen Jugendideales, aber wie die Komposition kühn über die Grenzen praxitelischer Kunst hinausgeht, so bietet auch der Kopftypus ein Neues, sich gleicherweise bestimmt vom skopadischen Typus Abhebendes, von einer fast illusionistisch malerischen Behandlung. Wir werden ihm bald gleichartiges an die Seite stellen können, doch zunächst haben wir einer glücklichen Beobachtung Winters zu gedenken, der auf Grund schlagender stilistischer Übereinstimmung die weltberühmte Statue des belvederischen Apollo auf ein Bronzewerk desselben Meisters zurückgeführt hat.[1] Zunächst ist es die Art des Schreitens, die mit den Ponderationsprinzipien dieser wie der voraufgehenden Zeiten nichts gemein hat, wohl aber mit der schwebenden Bewegung des emporgetragenen Ganymed eine auffallende Übereinstimmung zeigt. Obgleich dieser Apollo auf der festen Erde wandelt, ist doch der Eindruck des leichten Hinschwebens ein so starker, daß er wie ein Leitmotiv die verschiedensten Panegyriken, die dieser Gestalt gesungen werden, durchzieht. Aber die Ähnlichkeit hat sich bis in die Einzelheiten der Gewandbehandlung verfolgen lassen, wobei freilich in Anschlag gebracht werden muß, daß wir den Ganymed nur in einer kleinen Kopie und den Apoll nur in einer effektvollen Überarbeitung besitzen. Eine annähernd zureichende Vorstellung von der Größe der Differenz, die sie vom Originale trennt, bietet der Steinhäusersche Apollokopf in Basel, der in seiner schlichteren Formenauffassung doch etwas von dem stark malerischen Element bewahrt hat, das wir als spezifisch leocharisch kennen gelernt haben.[2] Aber es mag doch noch einmal bemerkt werden, daß die Schöpfung dieses herrlichen »hochhinwandelnden« Apollotypus auf den Einfluß einer früheren Schöpfung hinweist, in der das schwebende Schreiten seinen ersten künstlerischen Ausdruck fand, den praxitelischen Hypnos. Doch ist gerade dieser Vergleich besonders geeignet, die Eigenart des Meisters Leochares ins hellste Licht zu setzen. Nur flüchtig wollen wir hier als nächste Analogie noch der Satyrstatuette aus Lamia gedenken, in welcher jenes Motiv des schwebenden Schreitens in anderer Fassung wiederkehrt.[3] Die nahe Verwandtschaft dieses Werkes mit dem Ganymed des Leochares ist unverkennbar,

[1] Arch. Jahrb. VII (1892) S. 164. Der Apoll vom Belvedere, Helbig², I, Nr. 164, wo sich die Hinweise auf die ältere Literatur finden. Brunn-Bruckmann, Tf. 419. Collignon, S. 315ff. Fig. 161. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 58. 5. Furtwängler, Meisterw. S. 659ff. Kieseritzky, Ath. Mitt. XXIV (1899) S. 468ff. Amelung, Ath. Mitt. XXV (1900 S. 286ff.

[2] Friederichs-Wolters (1525) Mon. VIII Tf. 39/40. Arch. Zeit. (1878) Tf. 2 S. 7ff. (Kekule).

[3] Kavvadias, Nr. 239. Friederichs-Wolters (1429). Arndt-Amelung, Einzelvkf., Nr. 641/42; vgl. zu Nr. 247 Praxitelische Studien S. 47.

aber auch die praxitelische Abstammung dieses jugendlichen Satyrs zeigt sich in seiner adeligen Formensprache und in dem so charakteristischen Mangel des Schwänzchens. Der Kopftypus aber hat an den des Ganymed erinnert und an den berühmtesten Vertreter dieser malerischen Richtung, den »Eubuleus«. Der herrliche Kopf aus Eleusis, der diesen »Rufnamen« einer geistreichen und bestechenden Vermutung verdankt,[1] die ihn mit Praxiteles durch einen Hermenschaft der Galeria lapidaria (28) mit der Inschrift Εὐβολεὺς Πραξιτέλους in eine Verbindung bringen wollte, die der Kritik nicht standgehalten hat. Zweifellos ist er das originale Werk eines großen Künstlers des vierten Jahrhunderts und ein im Altertum hochberühmtes, denn an Kopien dieses Kopfes fehlt es in unseren Museen nicht. Da die frühest bekannte ein Kopf in Mantua war, so wurde er auf den Namen Virgil getauft und unter diesem verehrt. Es kann nicht bezweifelt werden, daß es eine eleusinische Gottheit ist, die der Künstler darstellt, und Triptolemos mag die nächste Anwartschaft haben, aber mit Praxiteles hat dies Kunstwerk direkt nichts zu tun. Es macht dem Blick des Begründers dieser falschen Hypothese alle Ehre, daß ihm die weitgehenden stilistischen Unterschiede des »Eubuleuskopfes« und des praxitelischen Hermeskopfes nicht entgingen; er hat bereits auf die Steigerung des malerischen Elementes hingewiesen, die sich hier in unverkennbarer Weise kundgibt, und auf die nächste Analogie, den Kopf des Ganymeds der Gruppe des Leochares, den er »fast wie eine Wiederholung vom Eubuleus abhängig« fand. Dem Verfasser blieb seinerzeit nicht viel anderes zu tun übrig, als die Konsequenz der Benndorfschen Stilanalyse zu ziehen, als er für den eleusinischen Kopf den Meisternamen des Leochares in Anspruch nehmen zu dürfen glaubte. Es war nur darauf hinzuweisen, daß die »der plastischen Faßbarkeit entsagende, malerisch illusionistischer Wirkung nachstrebende Wiedergabe des Fleisches«, wie die Art der Stirnbildung, der Haaranordnung und -behandlung sich schlechterdings nicht als bloß graduelle Steigerung praxitelischer Kunstweise begreifen lassen, sondern nur als prinzipielle Verschiedenheiten, die die persönliche Note einer anders gearteten künstlerischen Individualität offenbaren. Eine Sicherung für diese Anschauung war auf monumentalem Gebiete zu suchen. Fanden sich da zu dem Ganymedkopf und dem des »Eubuleus« andere, die gleichen charakteristischen Stilelemente in zweifelloser Deutlichkeit tragende Köpfe hinzu, dann konnte man mit gleicher Zuversicht von leocharischem Kopftypus sprechen, wie das bis dahin von praxitelischen, skopadischen und lysippischen geschehen war; wir durften darauf hinweisen, wie allmählich nur die

[1] Kavvadias, Nr. 181. Ant. Denkm., I, Tf. 34 (S. 21 Benndorf). Brunn-Bruckmann, Tf. 74. Collignon, Tf. VI S. 300. Kunstgesch. in Bildern, I, Tf. 57. 2; die übrige Literatur »Praxiteles« S. 427 ff.

unterscheidenden Merkmale dieser drei Meister deutlicher hervortraten und bestimmtere Zuteilungen ermöglichten, wobei freilich auch noch zurzeit die Lösung mancher bereits gestellter Fragen vom unaufhaltsamen Fortschritt der Erkenntnis erwartet werden muß. Als eine besonders schlagende Analogie ließ sich zunächst auf den Alexanderkopf aus Alexandria im British Museum[1] hinweisen, aber bald stellte sich dem eleusinischen Original ein auf der Akropolis gefundener Jünglingskopf von gleich hoher Schönheit an die Seite,[2] dessen Erscheinen keinen Zweifel darüber ließ, daß wir in ihm ein Original des gleichen Meisters besitzen und auch diesmal kein unberühmtes, wie die beiden bisher bekannten Repliken beweisen, die erst nachträglich als solche bestimmt werden konnten. Der einen der Repliken, einem arg verstümmelten Kopf aus Madytos im Berliner Museum,[3] hat der Verfasser kurz zuvor, ehe es ihm vergönnt war, das Original der Akropolis kennen zu lernen und bekannt zu machen, zwar ihren rechten Platz zugewiesen, aber ihren Wert überschätzt; die zweite haben Benndorf und Arndt in einem durch vollkommene Erhaltung ausgezeichneten aber minderwertigen Kopf aus der Villa Hadrians in Tivoli in der Sammlung Erbach erkannt, der als Alexanderporträt galt.[4] Mit dieser Bezeichnung ist sowohl der Kopf der Akropolis wie der Berliner etikettiert worden, und so auffällig dieses Zusammentreffen sein mag, so wenig ist ihm doch beweisende Kraft zuzumessen. Der Kopf der Akropolis ist ein Idealporträt, wie solche in den Inschriften auf der Akropolis von Leochares mehrfach bezeugt sind, und der Name Alexander enthält als Kern eigentlich nichts weiter als ein stilistisch nicht unzutreffendes Urteil; seine ikonographische Berechtigung aber läßt auch der Hinweis auf die von Wiegand als Alexanderbildnis richtig gedeutete Statue aus Magnesia im Museum von Konstantinopel, die Theodor Reinach als Apollo herausgegeben hat, nicht erkennen.[5] Eine stilistische Verwandtschaft mit dieser scheint der Kopf der Akropolis zu bieten, und sie mag genügen, um den attischen Charakter dieses Alexanderporträts zu erweisen, das Wiegand auf die Werkstatt oder Schule des Leochares zurückzuführen geneigt scheint. Aber wir bedürfen dieser unerbetenen, wenn auch nicht unwillkommenen Hilfe für unsere Zuteilung des Akropoliskopfes auf diesen Meister selbst kaum.

[1] Catalogue, III (1857) Tf. X 2 u. Tf. XII. Schreiber, Studien über das Bildn. Alexanders, Tf. II.

[2] Klein, Eph. arch. 1900, Tf. 1 S. 1ff. Benndorf, Jahreshefte 1900, Beibl. S. 219ff. Arndt-Bruckmann, griech. und röm. Porträts, Nr. 477/8.

[3] Ant. Sk. Nr. 329. Praxitelische Studien, S. 51 Fig. 14.

[4] Stark, Zwei Alexanderköpfe, Tf. 1 u. 2. Arndt-Bruckmann, Nr. 475/6. Schreibe S. 88ff.

[5] Theod. Reinach, Mon. Piot, III, Tf. XVII. Jahrb. XIV (1899) Tf. 1 S. 1ff. Wiegand-Schreiber a. a. O. S. 84.

Seine leuchtende Schönheit weist ihm den Platz neben seinem eleusinischen Bruder zu, dessen Zuteilung auch die seine bleiben muß; und wenn er durch seinen Fundort auch ein weiteres starkes Indizium hinzubringt, die Entscheidung liegt doch auch hier in der stilistischen Analyse. Mehr als der Vergleich der Abbildungen würde die Nebeneinanderstellung der Abgüsse lehren, aber die Übereinstimmung ist eine so frappante, daß die interessantere Seite des Problems die Erkenntnis der Kunst der Variation bietet, denn der Eindruck ist doch kein gleichartiger, sie sind beide auf eine andere Note gestimmt. Der Kopf der Akropolis erinnert in der hellen sonnigen Stimmung, die ihn erfüllt, an praxitelische Lichtgestalten, der eleusinische mit seiner etwas schwermütig angehauchten an die erregteren des Skopas. Und doch herrscht in beiden die gleiche persönliche Formensprache, die den Ausdruck der Stimmung aus eigenen Mitteln zu bestreiten vermag. Es wäre möglich, diesen Unterschied als einen zeitlichen zu fassen, und es scheinen bestimmte Anzeichen dafür zu sprechen, aber es läßt sich doch auch kaum verkennen, daß die verschiedene Persönlichkeit des Dargestellten ihn jedenfalls mit bedingt hat. Der eleusinische Gott bedarf des Schattens von Trauer, der sich über seine Züge breitet, während für das Idealporträt die lichtvolle Auffassung allein passend erscheinen muß. Doch wir wollen uns vor allem der Tatsache freuen, zwei so herrliche originale Köpfe eines großen Meisters zu besitzen, dessen künstlerische Persönlichkeit in ihnen klarer zutage tritt, als in den Kopien seiner Werke, die deren feinste Blüten abgestreift haben, und der zuversichtlichen Hoffnung nochmals Ausdruck geben, es werde der fortschreitenden Forschung bald gelingen, sein Wesen tiefer und gründlicher zu erfassen.

Von den mit Leochares verbundenen Meisternamen haben wir zunächst des Sthennis zu gedenken,[1] über welchen wir freilich nicht viel und nichts sicheres zu berichten wissen. Er bezeichnet sich auf Basen seiner Werke als Sohn des Herodoros und als Athener, und ebenso bezeichnet sich auch sein Sohn Herodoros als solcher, und wir erfahren sogar das Demotikon des Vaters als Diomeieus. Pausanias nennt ihn aber Olynthier, und da Tatian einen olynthischen Bildhauer Herodotos mit Praxiteles als Hetärenbildner anführt, der außer Phrynen noch von zwei anderen solchen Damen Porträtstatuen gemacht habe, so ist eine Vermutung Benndorfs einleuchtend, der Name Herodotos sei eine Verschreibung des echten Vatersnamen, den die Inschriften zeigen, und Olynth sei in der Tat die Heimat dieses Künstlergeschlechtes gewesen.[2] Für die Übersiedelung nach

[1] Overbeck, Schriftqu. 1343—9. Löwy, Inschriften griech. Bildh., Nr. 83. 103a (Nachtrag) Nr. 481, 541. Die Inschrift seines Sohnes Herodoros 112a. Die Stellen über den Olynthier »Herodotos« Overbeck, Nr. 1590/1.

[2] Zeitschrift für österr. Gymnasien XXVI (1875) S. 741ff. Löwy zu Nr. 541.

Athen darf das Datum der Zerstörung Olynths (348) als maßgebend gelten, zumal die Verleihung des attischen Bürgerrechtes damit ihre Erklärung findet. Doch lehrt eine Inschrift aus dem Amphiaraion in Oropos, daß Sthennis für den König Lysimachos dort tätig war, also nach 306, in welchem Jahre dieser den Königstitel annahm. Seine künstlerische Tätigkeit muß also mit der Lysipps, dem ihn Plinius' chronologische Tabelle anreiht, ziemlich parallel angesetzt werden; er war demnach wohl jünger als Leochares. Von seinen Werken standen in Rom drei Götterbilder, Demeter, Zeus und Athene, im Tempel der Concordia, ohne daß wir erfahren, von wo sie dahin kamen, und die Statue des Autolykos, des Heros Gründers von Sinope, die Lucullus nach der Eroberung dieser Stadt nach Rom mitnahm, wo sie durch eine Legende, die sie umwob, zur Berühmtheit kam. Auffällig ist jedenfalls, daß Plinius gleichfalls eine Statue des Autolykos kennt, aber eines anderen Trägers dieses Namens und von der Hand des Leochares. So scheint eine alte vergessene Vermutung recht zu behalten,[1] die auch an diesem Werk ein Zusammenarbeiten beider Künstler annimmt. Zwei Athletenstatuen von Sthennis sah Pausanias in Olympia, und außer jenen römischen Götterbildern zählt Plinius von ihm im Erzbuch noch summarisch auf: »Weinende Matronen wie betende und opfernde.« Woher er diese Angabe haben mag, wüßten wir gerne. Die Frauenstatuen auf dem mit Leochares errichteten Familienmonument der Akropolis mögen wohl anbetende Matronen gewesen sein, aber weinende sicherlich nicht. Wenn wir auch alte Vermutungen hier beiseite lassen und selbst der neuesten Sthennishypothese keine Empfänglichkeit entgegenbringen, so rufen uns doch die plinianischen Worte Meisterwerke der attischen Grabplastik dieser Zeit in Erinnerung, vor allem die jüngste Vermehrung dieses Schatzes, den Sarkophag »der Klagefrauen«, der dritte in der Reihe der sidonischen Prachtsarkophage in Konstantinopel.[2]

Dieses hohe mit überquellendem Reichtum an plastischem Schmuck ausgestattete Kunstwerk führt seinen Namen von den achtzehn Bildern trauernder Frauen, die seine vier Seiten zieren, je sechs an den Langseiten, je drei an den Schmalseiten in den Interkolumnien eines von ionischen Säulen getragenen Baldachins. Sie stehen und lehnen an einer Balustrade, die sich längs der Säulen hinzieht. Man hat in diesem Bau den Prothesisbaldachin erkannt, wie er für die ägyptische Bestattungssitte bezeugt ist, wie er, von ionischen Säulen getragen, in der Καμάρα des Prachtwagens wiederkehrt, der die

[1] Brunn, Künstlergesch., I, S. 387. Die vergeblichen Versuche bei Kalkmann, S. 204.

[2] Hamdy-Bey et Th. Reinach, Necr. roy., Tf. IV—IX, Text S. 238ff. Studniczka, Jahrb. IX (1894) S. 204ff. Winter a. a. O. Arch. Anz. S. 255ff. Fig. 8. Collignon, S. 401ff. Fig. 212/3.

ägyptisch eingesargte Leiche Alexanders nach Ägypten brachte« (Studniczka). Im Frauenchor hat man die Totenklage des Harem des Bestatteten gesehen. Für diese oben und unten umrahmenden Bilderfriese von Jagdszenen und auf die Bestattung und Betrauerung bezüglichen Darstellungen hat man gleichfalls orientalische Ansprüche als maßgebend befunden. Wir geben die Berechtigung dieser Anschauung um so lieber zu, als sie dem rein attischen Charakter der Darstellung des klagenden Frauenchores keinen Eintrag zu tun vermag. Es ist eine ergreifende Reihe schöner, von Wehmutsstimmung erfüllter Frauengestalten, die die Totentrauer vom Stadium der stillen Ergebung ins Unvermeidliche bis zum leidenschaftlichen Tränenausbruch vorführen, alle einander ähnlich, keine der andern gleich, in jeder eine neue künstlerische Fassung des Grundmotivs. Trotz der Relieftechnik ist ihr Charakter ein statuarischer, und wenigstens eine dieser Frauentypen kehrt in völlig entsprechender statuarischer Erscheinung in einer feinen attischen Frauengestalt des Louvre wieder.[1] Spezifisch attischer Grabschmuck dieser Zeit sind die beiden sitzenden klagenden Dienerinnen des Berliner Museums aus der Sammlung Saburoff[2] und eine in Athen gefundene Metope von einem Grabbau mit dem Bilde einer Gruppe dreier in tiefste Trauer versunkener Frauengestalten.[3] Der Gedanke, Meister Sthennis mit irgend einem dieser Werke in direkte Beziehung bringen zu wollen, liegt uns völlig fern, aber sie bezeugen uns, wovon wir übrigens auch literarische Kunde haben, daß der künstlerische Schmuck des Grabes in dieser Zeit in Athen eine Entwicklung nahm, die weit über den traditionellen Rahmen des Grabreliefs und der Grabfigur hinausgriff. Diesem Zweck haben die von Plinius erwähnten Bronze-Frauengestalten des Meisters Sthennis gedient, dessen Vater so ganz anders geartete, aber auch dem Geiste seiner Zeit besser entsprechende Frauenbilder geschaffen hat.

Mit Leochares haben unter der Führung des Skopas noch Timotheos und Bryaxis gearbeitet, deren künstlerische Individualität zu erkennen es derzeit nicht ganz an Anhaltspunkten fehlt. Für Bryaxis zwar scheint die Aufgabe noch unlösbar, obschon gerade über ihn literarische Nachrichten in ziemlicher Anzahl vorliegen und wir sogar ein von ihm selbst signiertes Kunstwerk besitzen.[4] Diese Bezeichnung erscheint für die Basis des in Athen gefundenen Weihreliefs dreier Hipparchen fast zu hoch

[1] Collignon, S. 381 Fig. 200.

[2] Berlin, Ant. Sk. Nr. 498/9. Furtwängler, Samml. Saburoff, Tf. XV—XVIII; vgl. Ath. Mitt. X (1885) S. 404.

[3] Wolters, Ath. Mitt. XVIII (1893) Tf. 1 S. 1ff. Collignon, S. 380 Fig. 199.

[4] Overbeck, Schriftqu. 1316—27. Löwy, Nr. 492. Die Basis in Athen, Bull. de corr. XVI (1892) Tf. III u. VII S. 550ff. (Couve). Eph. Arch. (1893) Tf. 4—7 S. 39ff. mit Tf. 47 (Kavvadias). Collignon, S. 307 Fig. 156. Über den Meister, Robert in Pauly-Wissowa Realenzyklopädie, »Bryaxis«.

gegriffen. Der Reiter vor einem Dreifuß, der sich auf drei Seiten derselben einfach wiederholt, erhebt weder für sich noch für sein Pferd solche Ansprüche, und auch die Reste der Nike, die sich auf der Säule befand, die diese Basis trug, reicht nicht über das Handwerksmaß der Tüchtigkeit hinaus. Man mag die entschuldigende Annahme eines Jugendwerkes gelten lassen und den Pferdetypus für das Herausschälen seines Anteils an den uns erhaltenen Maussoleumskulpturen nutzen, der Hauptwert dieses Denkmales besteht doch wohl in der in ihm förmlich versinnlichten Zusammengehörigkeit von Kunst und Handwerk auf attischem Boden. Denn was wir sonst von Bryaxis hören, klingt nach einer weitumfassenden, hochangesehenen künstlerischen Wirksamkeit; so erwähnt Plinius im Erzbildnerbuch unter den hundert Kolossalstatuen zu Rhodos, die neben dem speziellen Koloß von Rhodos nicht zur Geltung kommen können, aber einzeln jedem anderen Orte zum Ruhm gereichen würden, mit besonderem Nachdruck fünf Kolossal-Götterbilder des Bryaxis und genau mit dem gleichen Refrain der unverschuldeten Nichtbeachtung wegen der räumlichen Nähe eines künstlerischen Weltwunders im Marmorbuche eine Dionysosstatue in Knidos. Aus einer spätgriechischen Quelle erfahren wir von Statuen des Zeus und Apollo, die er zugleich mit ein paar Löwen zu Patara in Lykien aufgestellt hatte. Die Nähe des Maussoleums macht diese interessante Nachricht verständlich, und das lykische orakelspendende Heiligtum wird seinen plastischen Schmuck wohl bald nach diesem erhalten haben. Man hat aber auch auf die Tatsache hingewiesen, daß der Name Bryaxis karischen Klang habe und auf seine Abstammung aus diesem Gebiet hindeute, indes für sein Athenertum zeugt seine Inschrift auf dem Phylarchendenkmal und dieses selbst; auch Clemens Alexandrinus sondert ihn als Athener von einem Homonymen, der im Auftrag des Sesostris eine Osirisstatue auf recht ungewöhnliche Weise hergestellt haben soll, die zum Serapis im Zentralheiligtum dieses Gottes bei Alexandrien wurde. Der Rattenkönig alberner Legenden, der sich an diese Statue anschloß, bietet kaum einen Zoll breit mehr festen Boden, als für eine Hypothese Platz ist. Die Einführung des Serapiskultus in Ägypten durch den ersten Ptolemäer, die politische Tendenz, die diesen dabei leitete, die Abstammung aus Babylon, der Versuch der Angliederung an den Osiriskult, sind von seiten der Orientforschung klargelegt.[1] Das heilige Bild wurde von Sinope nach Alexandrien gebracht; daß es ursprünglich eine Hadesstatue war, liest man aus dem Bericht Plutarchs (de Iside c. 28) noch heraus. Es wäre immerhin möglich anzunehmen, daß die Basis die Künstlerinschrift des Bryaxis trug. Er könnte für Sinope gerade so gut tätig gewesen sein, wie Sthennis und

[1] Lehmann, Arch. Anz. XII (1897) S. 168ff.

Leochares. Aber es scheint vorläufig doch geraten, diesem Hades-Serapis des Bryaxis nicht weiter nachzuspüren. Von einem anderen in späterer Zeit hochgefeierten Götterbilde, dem Apollon auf Daphne in Antiochia, hören wir gleichfalls nur aus ganz späten Quellen; er ward zur Zeit des Kaisers Julian, der ihm besondere Verehrung entgegenbrachte, von einem Blitzstrahl vernichtet, der das Holz der Statue, die ein kolossaler Akrolith mit vergoldetem Gewande war, in Brand steckte. Der Gott war als Kitharoede dargestellt, in langem Chiton, in der Linken die Phorminx, in der Rechten die Schale, und eine Tetradachme des Antiochos Epiphanes zeigt uns diesen Apollotypus. Da aber die Neugründung von Antiochia erst 302 erfolgte, so hat man wahrscheinlich mit Recht angenommen, Bryaxis habe diese Statue für das anderthalb Jahrzehnt zuvor an derselben Stelle angelegte Antigonia gearbeitet. Die Lebenszeit des Künstlers läßt sich bis an das Ende des vierten Jahrhunderts erstrecken. Sein Bildnis des Diadochen Seleukos, der 312 den Königstitel annahm, kann auch noch vor diese Zeit angesetzt werden, er wird jünger als Sthennis gewesen sein, aber für die Hypothese, die ihn zum Schüler des Skopas machen will, fehlt jede Wahrscheinlichkeit. Wir tragen noch die Nachricht des Pausanias nach, der in Megara eine Hygiea und einen Asklepios von ihm sah; der Aesculapius, den Plinius als sein Werk nennt, ist wohl derselbe. So erscheint Bryaxis vor allem als ein reichbeschäftigter Götterbildner. Nach der Lage der Überlieferung glaubte man schließen zu können, er wäre eine zu seiner Zeit verkannte Größe gewesen, dem erst eine spätere Forschung den gebührenden Platz unter den Meistern ersten Ranges zugewiesen habe, und zwar, wie man zu erkennen vermeinte, über seinem »Lehrer« Skopas. Wäre diese seltsame Hypothese zutreffend, so vermöchten wir derzeit die Berechtigung einer solchen Schätzung kaum zu überprüfen. Aber was einer späteren Zeit ein stärkeres Interesse gerade an seinen Werken eingeflößt haben mag, ist unschwer zu erraten. Das Überwiegen des religiösen Gesichtspunktes vor dem ästhetischen in der Beurteilung von Kunst und Künstlern ist ein nicht erst seit der antoninischen Zeit hervortretender Zug römischen Wesens. Der Götterbildner war es, der desto mehr Anklang fand, je tiefer der Götterglaube sank.

Von dem vierten der am Maussoleum beteiligten Meister Timotheos weiß unsere Überlieferung auffallend wenig zu melden.[1] Des Areskolosses in Halikarnaß haben wir schon gedacht, sonst gab es nach Plinius, der ihn im Erzbuche nur nebenbei erwähnt, eine Marmorstatue der Artemis seiner Hand in Rom, der von späterer Hand ein neuer Kopf aufgesetzt wurde; Pausanias sah in Troezen eine Asklepiosstatue, die man dort auch für

[1] Overbeck, Schriftqu. 1328—30.

Hippolytos ausgab, woraus man schließen darf, daß sie unbärtig war. Aber auch seinen Platz am Maussoleum hat man ihm später streitig machen wollen. Vor einer Unterschätzung dieses Meisters, zu der diese Sachlage hinzuführen schien, haben uns jetzt Funde vom epidaurischen Asklepiosheiligtum bewahrt. Die große Bauinschrift vom Asklepiostempel[1] enthielt zwei Posten, die sich auf ihn beziehen. Er hat im dritten Baujahr die Verpflichtung übernommen, für den Preis von 900 Drachmen die Modelle zu liefern, das heißt offenbar zu dem ganzen Bildschmuck des Tempels, während er für die Ausführung der Akroterien auf dem einen Giebel die Summe von 2260 Drachmen erhielt; leider wird uns nicht gesagt, ob es der Ost- oder der Westgiebel war. Die anderen Meister, die also nach seinen Modellen gearbeitet haben und zum Teil bedeutende Summen erhalten, die Akroterien vom anderen Giebel kosten nur 20 Drachmen weniger, sind nicht weiter bekannt. Der Preis der künstlerischen Oberleitung erscheint natürlich im Verhältnis zu dem der ausgeführten Skulpturen gering. Für die Giebelgruppen selbst, die Theoxenidas und Hektoridas geliefert haben, erhielt der Meister 1400 Drachmen und der Architekt für die Übernahme 70 Drachmen (5 %). Aber in den wirtschaftlichen Verhältnissen der damaligen Zeit waren diese 900 Drachmen eine hohe Bezahlung, die die Wertschätzung der der Meister genossen haben muß, ziffernmäßig anzeigen. Das eingeschlagene Verfahren, die Einheit des Skulpturenschmuckes eines umfangreichen Bauwerkes dadurch zu sichern, daß seiner Ausführung eine mehr oder minder durchgebildete Skizze des ganzen zugrunde gelegt wurde, ist gewiß nicht gerade am epidaurischen Asklepieion erfunden worden. Es beruht zweifellos auf uralter Tradition und muß schon, sowohl für die Tempelskulpturen vom Aphaiatempel in Ägina, wie für die vom olympischen Zeustempel und vom Parthenon Geltung gehabt haben. Da nun in unserem Falle der Schöpfer des Gesamtplanes sich auch an der Ausführung persönlich stark beteiligt hat, so liegt die Vermutung nahe, er habe auch die Arbeit seiner Genossen geleitet und überwacht, und in der Tat ist der Gesamteindruck, den diese Reste machen, der, als ob sie aus einer Werkstätte stammten.[2] Sie zeigen nur Unterschiede der Handschrift, aber keine wesentlichen stilistischen Differenzen, wir dürfen sie demnach in ihrer Gesamtheit für Timotheos in Anspruch nehmen. Es ist nicht einmal unwahrscheinlich, daß wir in den beiden Nereidentorsi und dem einer Nike, die als Akroterien auf dem

[1] Ephim. arch. (1886) S. 145ff. (Kavvadias). Foucart, Bull. de corr. XIV (1890) S. 589ff.

[2] Kavvadias, Cat. 136—158. Ephim. arch. (1884) Tf. 314 S. 49ff. Fouilles d'Epidaure, Tf. VIII u. XI. Defrasse-Lechat, S. 62—78. Collignon, S. 197ff. Fig. 92—95. Brunn-Bruckmann, Tf. 3, 19/20.

westlichen Giebel gestanden haben, Originale dieses Meisters besitzen. Die Inschrift gehört ihrem epigraphischen Charakter nach jedenfalls in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts, aber eine genauere Datierung läßt sie nicht zu. Sie sichert nur, daß die Tätigkeit des Timotheos hier und selbstverständlich auch die in dem benachbarten Troezen, der am Maussoleum vorausliegt. Nach dem stilistischen Eindruck läßt sich dieser Zwischenraum auf etwa zwei Dezennien ansetzen, und hier erscheint Timotheos schon als ein fertiger Künstler, so daß er unter den Meistern des Maussoleums leicht der älteste gewesen sein mag, wie ihn auch Winter für den Lehrer des Leochares in Anspruch zu nehmen versucht hat. Über den attischen Charakter dieser Skulpturen herrscht allgemeine Übereinstimmung und ebenso darüber, daß hier eine Weiterentwicklung des Stiles vorliegt, dessen herrlichste originale Schöpfung wir in den Skulpturen von der Balustrade der Athena Nike besitzen. Die Frage, ob sich mit diesen epidaurischen Skulpturen in dem erhaltenen Monumentenschatze ein Werk finde, dessen auffällige Verwandtschaft seine Zuteilung an Timotheos berechtigt erscheinen ließe, ist gleichzeitig von zwei Forschern in gleicher Weise beantwortet worden.[1] Die bekannte Ledastatue des kapitolinischen Museums zeigt auch äußerlich schon eine starke Übereinstimmung mit einer der reitenden Nereiden von den Akroterienfiguren des Asklepiostempels, die in der Zusammenstellung auf der Tafel des Winterschen Aufsatzes und I, 58. 2—4 der Kunstgeschichte in Bildern deutlich hervortritt. Die ganz ähnliche Haltung der beiden motivisch gründlich verschiedenen Frauengestalten ist aber weder das einzige noch das wichtigste Moment des Vergleichs. Die Ähnlichkeit der Körperbildung und die auch bei der Leda an den Stil der Nikebalustrade noch gemahnende Art der Gewandbehandlung, die in der Gesamtanlage, wie in wesentlichen Einzelheiten mit der Nereide übereinstimmt, lassen kaum einen Zweifel an der Berechtigung, das Original der Ledastatue für Timotheos bestimmt in Anspruch zu nehmen. Ein weiterer Fund in Epidauros hat dieser Annahme eine neue kräftige Stütze geboten, eine von dem Herausgeber auf Hygieia gedeutete Statuette (Einzelvkf. 710/11) zeigt eine ähnlich schlagende Übereinstimmung mit der Ledastatue, wie die eben mit ihr zusammengehaltene Nereide. Leider fehlt auch diesmal der Kopf, aber trotzdem genügt ein Blick auf dieses Bild statt jedes weiteren Wortes. Für die Erkenntnis des Kopftypus des Meisters Timotheos sind wir derzeit allein auf die Ledastatue angewiesen.[2] Trotz des Mangels einer literarischen

[1] Winter, Ath. Mitt. XIX (1894) S. 157ff. Tf. VI. Amelung, Basis des Praxiteles, S. 69ff.

[2] Helbig, Führer², I, Nr. 467. Overbeck, Kunstmythologie, II, S. 491ff. Nr. 9 des Replikenverzeichnisses. Atlas Tf. VIII. 2. Winter a. a. O.

Überlieferung sprechen die zahlreichen Repliken deutlich von dem Ruhme den dieses Werk genossen hat. Die jugendliche Frauengestalt hat einen Schwan, der, wie vor einer ihm drohenden Gefahr, in ihren Schoß geflüchtet ist, an sich gedrückt und hebt nun mit der Rechten ihren Mantel, um ihn vor dem verfolgenden Adler zu bergen, dem ihr aufwärts gewendeter Blick gilt. Bei diesem Bemühen ist ihr durchscheinendes Untergewand von der rechten Schulter herabgeglitten, der Schwan schmiegt sich eng an den schönen Frauenleib wie um die Liebessehnsucht anzudeuten, die er empfindet, und doch ist es der natürliche Ausdruck der Dankbarkeit, gerade so wie der aufwärts gerichtete Kopf der Leda von skopadischem Sehnsuchtsausdruck erfüllt zu sein scheint, während es die Situation ist, die seine Wendung erfordert. So ist denn diese Auffassung ganz von mythischem Geiste durchdrungen, aber die Elemente der erotischen, die einer späteren Kunst dieses Thema lieb gemacht hat, sind auch hier schon vorhanden, doch nur in weiser Anpassung an das dichterische Motiv der Sage. Dem Ernste der Komposition entspricht auch die Formengebung, die dazu verführt hat, dieses Werk noch in das fünfte Jahrhundert anzusetzen. Oft betont ward die Verwandtschaft des Themas des Timotheos mit dem der Jugendschöpfung des Leochares; die Durchführung schlägt aber so gründlich andere Wege ein, daß ein Abhängigkeitsverhältnis des jüngeren Meisters von dem älteren Zeitgenossen aus diesem Vergleich nicht zu erweisen ist. Die Hypothese, Timotheos sei der Lehrer des Leochares gewesen, klingt an und für sich nicht unwahrscheinlich, an einer monumentalen Bestätigung derselben fehlt es aber bisher gänzlich.

Unter den Meistern der attischen Plastik dieser Zeit nimmt der große Porträtist Silanion eine eigene Stellung ein, die am besten die plinianische Angabe illustriert, er sei darob bewundernswürdig, weil er ohne Lehrer zum Ruhm gelangt sei. Aber ernst nehmen wir solche Autodidaktennotizen schon lange nicht mehr.[1] Eine andere viel erwogene Frage bietet der bei Plinius überlieferte Zeitansatz Olymp. 113. Er erscheint unter diesem als Zeitgenosse des Lysippos wie seines Bruders Lysistratos und des Sthennis erwähnt, doch ist es bei den vielen Irrtümern, die in diesen plinianischen Akmelisten stehen, immerhin nicht unbedenklich, ihm allein zu vertrauen. Michaelis hat in einer Spezialuntersuchung[2] die stärksten Zweifel an ihrer Richtigkeit ausgesprochen und auf Grund eines scharfsinnigen Indizienbeweises versucht »wahrscheinlich zu machen, daß Plinius den Künstler getrost um etwa zehn Olympiaden früher hätte ansetzen dürfen, und daß

[1] Overbeck, Schriftqu. Nr. 1350—63. Eine Inschrift in Pergamon (Inschr. v. Perg. I, 50) ist eine späte Museumetikette, jüngst hat sich die erste echte Inschrift des Meisters in Milet gefunden. Arch. Anz. XIX (1904) S. 5 Fig. 3.

[2] Hist. phil. Aufsätze, Festschrift für Curtius, S. 105 ff.

kein Grund vorliegt ihn überhaupt bis in die Zeit Alexanders hinabreichen zu lassen«. Dieser fast ganz allgemein geglaubten Hypothese scheint nunmehr durch neugewonnenes epigraphisches Material der Boden entzogen zu sein. Der gefeierte Faustkämpfer Satyros von Elis, dessen olympische Siegerstatue Silanion gefertigt hat, erscheint in einem Siegerverzeichnis der Amphiaraeen zu Oropos, das um 325 zu datieren versucht worden ist.[1] Doch sind wir nun durch die neugefundene milesische Inschrift, deren paläographischer Charakter bestimmt in die Alexanderzeit hinweist, wieder am Ausgangspunkte des plinianischen Zeitansatzes glücklich angelangt. Wir befinden uns demnach auf relativ festem Boden, wenn wir auf den Katalog seiner Werke näher eingehen. Achilleus, Theseus und die sterbende Iokaste vertreten das mythische Porträt, die übrige Reihe besteht aus Bildnissen realer Personen, von denen aber zum mindesten Sappho und Korinna auf Porträttreue keinen Anspruch machen können. Die sterbende Iokaste erinnert an die Bilder von Sterbenden, die Plinius im Kataloge des Apelles erwähnt; gerade die Meisterschaft des seelischen Ausdruckes, den Plutarch diesem Werke nachrühmt, paßt weit besser als in die Frühzeit in die Spätzeit des vierten Jahrhunderts. In der gleichen Richtung ward Silanions Porträt des Bildhauers Apollodor bewundert, in welchem er den Jähzorn selbst dargestellt haben soll in der Person des Künstlers, der seine Werke oft zerbrach, weil er sich selbst nicht genug tun konnte. Wir haben bereits früher der so wahrscheinlichen Vermutung gedacht, die diesen Apollodor mit dem Beinamen des »insanus« identifiziert mit jenem begeisterten Schüler des Sokrates gleichen Namens, dem seine schonungslose Selbstkritik das gleiche Prädikat μανικός eingetragen hat. Eine engere persönliche Beziehung zwischen diesem Apollodor und Silanion, wie sie das Bildnis anzudeuten scheint, ist jedoch mit dem zeitlichen Ansatz Silanions nur schwer zu vereinigen, da sich die Lebenszeit dieses »seltsamen Kauzes«, der in dem Jahre, da das platonische Symposion spielt (416), noch ein Knabe war, kaum viel über die ersten Dezennien des vierten Jahrhunderts erstreckt haben wird. Ein rechter Anlaß, diese Identifizierung in Zweifel zu ziehen, kann darin doch kaum erblickt werden. Apollodor war der erste, der den Versuch des realistischen Porträts wagte, und wie eine Huldigung an diesen seinen künstlerischen Vorläufer nimmt sich in diesem Lichte sein Bildnis von der Hand Silanions aus. Aber auch ein Porträt des größten aller Jünger des Sokrates besaß das Altertum

[1] Delamarre, Revue de phil. (1894) S. 164. Preuner, Gr. Siegerlisten, Ath. Mitt. XXVIII (1903) S. 347ff., wo auch die umfangreiche Literatur zitiert wird. Preuner hat in dieser gründlichen Studie für den Michaelisschen Zeitansatz, der mir aus monumentalen Gründen schon geraume Zeit nicht mehr für stichhaltig erschien, Partei ergriffen, aber am Schlusse derselben taucht schon die vorläufige Notiz von der entscheidenden Inschrift auf.

von seiner Hand und zwar eines, das durch den Ort seiner Stiftung einen geradezu offiziellen Charakter trug. Diogenes von Laerte berichtet, der Perser Mithridates habe eine Statue Platons, die von Silanion gefertigt war, in der Akademie aufgestellt mit einer Inschrift, die sie als Weihgeschenk an die Musen bezeichnete. Michaelis hat die Möglichkeit, daß dieses Bildnis erst nach dem Tode Platons gestiftet worden sein könnte, erwogen, und glaubt in dem Stifter den älteren Mithridates, den Sohn des Rhodobates, erkennen zu müssen, dessen Todesdatum 363 bezeugt ist; somit würde die Stiftung doch zu Lebzeiten des Philosophen gemacht worden sein, der dem Künstler nach Winters Meinung dazu gesessen hat.[1] Indes sicher ist die Identifizierung von Michaelis keineswegs, und die Resultate der neuesten Forschung wollen zu ihr nicht stimmen. Aller Wahrscheinlichkeit nach besitzen wir dies Bildnis Silanions in zahlreichen Hermenkopien, von denen ein jetzt in Berlin befindliches Exemplar auf dem Schafte die echte Inschrift »Platon« trägt, während das beste Exemplar der Reihe, das vatikanische, nach der modernen Inschrift auf »Zenon« getauft wurde.[2] Der Kopf entspricht gar wenig der idealen Vorstellung, die der Name des gewaltigen geistigen Heros erweckt. Wohl ist es ein echter Denkerkopf, doch der Hauch der Poesie, der ihn umschweben sollte, fehlt. Statt seiner liegt ein trüber Schatten auf diesem Antlitz, das einen ernsten, nahezu mürrischen Ausdruck trägt, aber doch auch ein feines persönliches Element, das auf treue Naturbeobachtung und Wiedergabe schließen läßt, zeigt. Es ist ein Kopf, vor dem der Beschauer auf die Vermutung kommen kann, er habe ihn schon anderswo als in Museen gesehen, eine Vermutung, die vor den Idealporträts des Perikles beispielsweise gewiß fern liegt. Die Entdeckung dieses Platobildnisses hat zu einer Abhandlung Anlaß gegeben,[3] in welcher auch das Bildnis der Sappho von Silanion vorgeführt ward und dazu noch manches andere von ihm nicht bezeugte, aber für ihn angesprochene Bildnis. Die Sicherheit dieser Zuteilungen wird freilich ein wenig beeinträchtigt, wenn in die Reihe dieser Werke am Schluß der Münchener Diomedes eingestellt wird, dessen kunstgeschichtliche Stellung doch eine andere ist; aber ein zweiter Fund eines Zelebritätenporträts Silanions scheint doch bestimmt eine Revision unserer Anschauung hervorzurufen. Wir erfahren von Tatian, Silanion habe ein Porträt der Korinna gemacht; es hat nicht an Versuchen gefehlt, dies Dichterinnenbild in unserer monumentalen Überlieferung

[1] Griech. Porträtkunst, S. 15ff., Über die Mithridatesfrage. Preuner, a. a. O. S. 350f.

[2] Helbig, Jahrb. I (1886) S. 71ff. Tf. 6 u. 7. Winter, »Silanion«, Jahrb. V (1890) S. 151ff. Benndorf, Jahreshefte II (1899) S. 151ff. Bernoulli, Gr. Ikonographie II, S. 18ff. Tf. IV—VI.

[3] Winter, »Silanion«.

nachzuweisen. Salomon Reinach hat eine Statuette der Sammlung Vivenel in Compiègne veröffentlicht,[1] später und auch mäßiger Arbeit, die in großen Buchstaben auf der Basis die inschriftliche Bezeichnung Korinna trägt, an deren Echtheit ein Zweifel nicht berechtigt ist. Der Kopf der Statuette ist gebrochen, doch darf seine Zugehörigkeit als völlig gesichert betrachtet werden. Eine jugendliche Frauengestalt in Untergewand und Mantel, hält in den Händen eine Rolle, welche sie dem Kästchen zu ihren Füßen entnommen hat, ihr Kopf ist leicht geneigt, aber sie blickt nicht auf die Schrift, sondern über diese hinweg ins Weite. Wenn nun auch der Künstlername nicht überliefert ist, so kann es doch kaum anders sein, als daß diese Komposition, die auf ein Original des vierten Jahrhunderts zurückgeht, die berühmte Statue des Silanion wiedergibt. Sie stand wohl in der Heimat der Dichterin, in dem böotischen Tanagra, wo Pausanias ihr Denkmal sah, in dem wir die Statue des Silanion vermuten müssen; auch ein Gemälde, das ihren Sieg über Pindar verherrlicht, den sie, wenn man dem Gemälde trauen darf, so meint der Perieget, auch ein wenig ihrer Schönheit verdankte, fand er dort. Diese legendarische Schönheit der berühmten Tanagräerin findet auch in der Statue von Compiègne ihren freilich arg verschwommenen Ausdruck. Ihr Kopftypus geht mit einer Reihe von Frauenköpfen zusammen, die schon bisher eingehende Beachtung gefunden haben, deren bekanntestes Exemplar der vielbesprochene jüngst von Arndt für Kora in Anspruch genommene Kopf der Münchener Glyptothek ist.[2] Allen gemeinsam ist die sogenannte Melonenfrisur, wie sie die ganze Reihe der Terrakotten von Tanagra zeigt, aber sie begegnet uns bereits an der Dresdener Herkulanenserin. Also ein spezifisch tanagräisches Kennzeichen gibt sie nicht, obgleich zu der großen Beliebtheit dieser Frisur das statuarische Vorbild der berühmtesten tanagräischen Schönheit beigetragen haben mag. Für die chronologische Frage hat der Kopf der Statue von Compiègne doch wohl eine Entscheidung gebracht, wenn es auch scheint, als ob eine Einigung darüber derzeit kaum zu erzielen sein wird. Dieser Typus gehört der nachpraxitelischen Zeit an und alle Versuche ihn früher zu datieren sind der Mühe nicht wert, die auf ihre Begründung werwendet wird. Wenn nun Reinach glaubt, der Fund der Korinnastatue lasse den Michaelisschen Zeitansatz

[1] Revue arch. 1898, Tf. 5 S. 161 u. 1890, Tf. 2. u. 3 S. 109. Bernoulli, Gr. Ikonographie I, S. 89 Fig. 14.

[2] Festschrift für Overbeck, S. 95ff. Furtwängler, Glyptothek Nr. 210. (Hundert Tafeln 31.) Brunn-Bruckmann, Tf. 13. Über weitere Exemplare dieser Reihe Einzelvkf. 1188/9 u. 1291/2. Helbig, Führer[2], I zu Nr. 386. Der ehemals im Besitze Baraccos, jetzt in der Sammlung Kaulbach befindliche Kopf Arndt, Zeitschr. des Münchener Altertumsvereins, XI. Bd. (1900) S. 4, die jugendliche »Herkulanenserin« in Dresden. Arndt-Brunn-Bruckmann, Tf. 558, Kopf im Text dazu Fig. 3/4.

nunmehr als zweifellos erscheinen, so ist das gerade Gegenteil der Fall. Er beweist fast so deutlich wie die Signatur des Meisters den plinianischen Ansatz, der ihn zum Zeitgenossen Lysipps macht.

Der starke Nachklang, den diese Schöpfung Silanions gefunden hat, bezeugt ihren hohen Ruhm, die Reihe der besseren Exemplare, die sich an den Korinnakopf anschließt, lehrt uns dessen Berechtigung. Ein feiner Naturalismus macht sich auch hier geltend, wo das Thema der idealen Schönheit ein gegebenes war. Zum ersten Male taucht der frische Reiz der Mädchenhaftigkeit in der Kunst auf, und wenn er nun auf Artemis und Kora übertragen wurde, so ist das nicht mehr wunderbar, wohl aber daß, wie wir sehen werden, nun auch der Aphroditekopf diesem Einfluß nicht widerstehen kann, den die künstlerische Entdeckung der Knospe ausübt. Wohl hat auch die frühere Kunst jugendlich männliche, wie weibliche Gestalten dargestellt und Kinder ohne Zahl. An der Geschichte der Darstellung des Kindes läßt es sich förmlich greifbar zeigen, wie spät die hellenische Kunst dazu kam, das Problem als solches zu erfassen und sich nicht mehr mit der einfachen Verkleinerung der menschlichen Normalgestalt zu begnügen. Daß die Lösung in dem Dionysoskinde des praxitelischen Hermes noch nicht vorliegt, sahen wir, und es leuchtet ohne weiteres ein, daß das Thema der weiblichen Schönheit, dessen spezifische Ausgestaltung den Ruhm des Schöpfers der Knidierin bildet, vorangehen mußte. Ihm folgte förmlich auf dem Fuße das letzte der drei Grundprobleme, die als Vorzeichen dreier großer Perioden der hellenischen Kunst gedient haben, wie das frühere Vorzeichen begleitet von dem Wiedererwachen einer starken naturalistischen Strömung, die die überkommenen Typen einer Revision vor dem lebenden Modell unterzog. In diesem Lichte gewinnen wir für manche Nachrichten von der Kunst dieser Zeit ein besseres Verständnis. Der Bruder Lysipps hat die ersten Naturabgüsse von Gesichtern genommen; die Zunft der »Stirngucker« hat aus den Bildnissen des Apelles Dinge gewahrsagt, wie heutzutage eine Zigeunerin aus den Linien der dargereichten Hand. Diese Revision vor dem lebenden Modell hat eben nicht bloß der Richtigstellung der Proportionen des Kinderbildes und der Erfassung seiner eigenartigen Schönheit gegolten, sie hat auch die Schematisierung der Entwicklungsstufen des menschlichen Leibes nach den vier Jahreszeiten beseitigt und eine getreue Wiedergabe der Altersstufe an deren Stelle gesetzt. Es sieht nun nicht gerade nach einem Zufall aus, wenn das Musterbeispiel einer solchen feineren Altersdifferenzierung uns gerade in der Reihe der Frauenköpfe mit der Melonenfrisur erhalten ist. Wir werden geneigt sein, dem Meister Silanion hier eine hervorragende Rolle zuzuweisen; damit aber fällt sein Anspruch auf den bisher ihm zugewiesenen Sapphokopf und auf manches andere. Aber die eigentlich

führende Rolle hat bei dieser kunstgeschichtlich so hochbedeutsamen Wandlung sicher die Malerei gehabt.

Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos haben die Bronzestatue eines Athleten zutage gefördert, von dem zunächst nur der Kopf, die rechte Hand und der rechte Fuß erhalten waren, aber die 234 Fragmente ließen doch durch sorgfältige und geschickte Restauratortätigkeit das ganze Werk wie in unberührter Schönheit wieder erstehen.[1] Die meisterhafte Arbeit weist auf ein Originalwerk, und es gibt in unseren Sammlungen nur ganz wenige Großbronzen, die dieser an die Seite gestellt werden können, und wohl nur die jüngste in ähnlicher Weise wiedererstandene, der Jüngling von Antikythera, hat sie noch zu überstrahlen vermocht. Der Athlet ist damit beschäftigt, nach getaner Arbeit mit dem Schabeisen das Öl von seinem Leibe zu entfernen; er ist fast fertig und schabt nur mehr die linke Handwurzel ab, wobei sich sein Blick, anders wie an dem motivähnlichen Meisterwerk Lysipps, der Tätigkeit der Strigilis zuwendet. Er steht fest auf dem rechten Bein, das gebogene linke ist zur Seite gesetzt. Der attische Charakter des Werkes wie sein zeitlicher Ansatz um die Mitte des vierten Jahrhunderts bedarf keiner weiteren Erörterung, und eine stattliche Replikenliste läßt einen berühmten Meisternamen vermuten. Aber so deutlich auch einige der Meister dieser Zeit, namentlich die durch die Arbeit am Maussoleum miteinander verbundenen, unserer Erkenntnis näher rücken, hier reicht sie derzeit noch nicht aus, das Rätsel zu lösen. Nur eins läßt sich doch schon behaupten: der Meister dieses Apoxyomenos erinnert an die Art des Timotheos durch den Anschluß an die gleiche Schule. Haben wir in den Skulpturen vom Asklepieion das Fortwirken der Richtung der Niken von der Balustrade beobachten können, so ist das Werk, dessen Einfluß hier in der Stellung, im Gesamtaufbau wie im Kopftypus deutlich hervortritt, der Enchriomenos des Alkamenes.

Wir können dem Meister des ephesischen Athleten noch ein zweites Werk zuteilen, das uns allerdings nur in einer Bronzewiederholung kleineren Maßstabes bekannt ist: die gleichfalls der Wiener Antikensammlung angehörige Statuette eines Herakles, die angeblich in Dalmatien gefunden, wirklich aber aus Altszöng (Brigetio) in Ungarn stammt und von v. Schneider herausgegeben ward.[2] Sie ist von vortrefflicher Arbeit und wird dem Originale zeitlich nicht sehr fernstehen, von dessen hoher Schönheit sie uns eine annähernd treue Vorstellung bietet. Der jugendliche Heros trägt diesmal sein Löwenfell wie einen Schild über die linke Schulter geworfen, die Keule schultert

[1] Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos[2], S. 4 u. Titelbild. Jahreshefte V (1902) S. 214ff. Fig. 68 (Hauser). Jahreshefte IV (1901) S. 151ff.

[2] v. Schneider, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen, IX, Tf. 1 u. 2 S. 135ff. und Album der Antikens. Tf. XXIX S. 12.

er mit seiner Rechten, die Linke hält den Bogen und klemmt mit dem vorgerückten Mittelfinger einen Pfeil ein. Der Kopf ist leicht gesenkt, der Blick richtet sich mit gespannter Aufmerksamkeit in die Ferne, von woher dem des Kampfes gewärtigen Helden ein Gegner drohen mag. Die auffällige Verwandtschaft, die diese Heraklesstatue mit dem ephesischen Apoxyomenos verbindet, hat schon kundigen Augen kaum entgehen können, als noch die Florentiner Marmorstatue die Vertretung des Originales besorgen mußte,[1] nun aber lehrt der Vergleich von Bronze zu Bronze, weit mehr als die so stark modifizierte Marmorreplik eben noch ahnen ließ, die volle geschwisterliche Übereinstimmung. Die Ähnlichkeit des Kopftypus ist nun in ganz neues Licht gerückt. Es ist dasselbe etwas ins Breite gezogene Oval, die gleiche hohe Stirnbildung, das gleiche in feinen Büscheln aufgestrichene Haar, und dieselbe Haarbehandlung am Scheitel wie am Nacken, wo sich »Locke für Locke« entsprechen. Auch die Ähnlichkeit der Stellung und Bewegung hat trotz oder gerade wegen der verschiedenen Art der Motivierung beweisenden Charakter. Doch ist auch der besonders fühlbare Unterschied charakteristisch. Der Athlet hebt den Fuß des linken zur Seite gesetzten Beines mit der Ferse vom Boden, wodurch die Agilität seines Tuns gut zum Ausdruck kommt. Herakles setzt ihn mit ganzer Sohle auf, der festere Stand entspricht auch diesmal dem Wesen der Gestalt. Durch diese Zuweisung ist die Frage nach dem Meister des ephesischen Athleten noch eine um vieles interessantere geworden, denn auch dies zweite Werk läßt uns, trotzdem keine Repliken seinen Ruhm verkünden, nur an einen hervorragenden Künstler der attischen Plastik des praxitelischen Zeitalters denken. Die literarische Überlieferung gewährt uns keinen festen Halt, von dem Fortschritt der monumentalen dürfen wir ihn vielleicht erwarten, und so wenden wir uns nun dem glorreichen Abschluß der attischen Plastik des vierten Jahrhunderts zu, zu den Söhnen des Praxiteles.

Des Kephisodotos und Timarchos Namen hat uns so manche Künstlerinschrift vereint gezeigt, jedoch ohne etwas von ihrer Abstammung zu melden.[2] Dagegen sprechen wiederum die Schriftsteller von Werken der Söhne des Praxiteles in einer Form, als ob jedermann wissen müßte, wer die Träger dieser Firma gewesen seien; würde uns der Verfasser des Lebens der zehn

---

[1] Furtwängler, Meisterw. S. 519.

[2] Overbeck, Schriftqu. 1331—41. Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 108—10, des Kephisodot allein 111/12; dazu ist Bull. de corr. hell. XXIV (1900) S. 182 von Legrand eine Künstlerinschrift des Kephisodot in Troezen auf einer Basis, die die Statue eines Apollopriesters trug, in der er sich zum ersten Male ausdrücklich als Sohn des Praxiteles bezeichnet. Auch Herondas im IV. Mimiambos V, 20ff. nennt als Meister des dort bestaunten Werkes »die Söhne des Praxiteles«.

Redner nicht diese beiden Namen dazu nennen, so wären wir bezüglich des jüngeren Sohnes wohl aufs Raten angewiesen. Von Kephisodot berichtet Plinius ausdrücklich, er wäre der Sohn des Praxiteles und der Erbe seiner Kunst gewesen. Er tritt auch deutlich in der literarischen Überlieferung als führender Meister hervor, während Timarchos im Schatten des Vaters wie des Bruders unkenntlich bleibt. Aber symptomatisch erscheint es doch, wie fest der Vatersname an den Werken der Söhne noch haften blieb, ein Fall, der in unserer Überlieferung nicht wiederkehrt und nur die Deutung zuläßt, ihrer künstlerischen Physiognomie wäre jene vornehme Abstammung anzusehen gewesen. Und doch müssen sie mehr gewesen sein als bloß Söhne ihres Vaters. Das beweisen die zahlreichen Bildnisse, die ihrer Werkstätte entstammten, und das glücklich wiedergefundene Bildnis des Menander gestattet uns zu erkennen, daß auch sie rechte Kinder ihrer Zeit gewesen sind. Auch von ihren Privatverhältnissen haben wir durch epigraphische Zeugnisse mancherlei Kunde erhalten, worüber an anderer Stelle das Nötige vorgebracht wurde;[1] hier mag nur einfach wiederholt sein, daß ihre soziale und finanzielle Position sich danach in geradezu glänzendem Lichte präsentiert. Von dem gleichnamigen Enkel des Meisters der Eirene hören wir von manchem berühmten Werk, dessen Spuren in der monumentalen Überlieferung noch aufzufinden sein mögen, doch hat auch hier das Homonym seinen verwirrenden Einfluß geltend gemacht: Modernen gilt oder galt der ältere Kephisodot als der berühmtere Träger dieses Namens. So ward denn diesem von den in unserer Überlieferung unter Kephisodot aufgeführten Nachrichten zugeteilt, was sich irgendwie zuteilen ließ, während im Altertum der jüngere dem Ruhme seines Ahnherrn gefährlich wurde. Von ihm standen eine Reihe von Werken in Rom und als besonders gefeiert galt sein »Symplegma«, das sich in Pergamon befand, dessen Meisterschaft der Marmorbehandlung auch für Laienaugen zu demonstrieren war. Jedenfalls ist er auch technisch der Erbe seines Vaters gewesen und hat dem glänzenden Aufschwung der sikyonischen Bronzeplastik durch Lysipp und seine Schule eine ähnlich bedeutsame Fortbildung der Marmortechnik an die Seite gestellt. Es gibt nur einen gangbaren Weg, der zur monumentalen Erkenntnis seines Schaffens führt. Fast an allen uns wiedergewonnenen Werken seines Vaters hat sich ein eigentümliches Fortleben nachweisen lassen, das zu der Präexistenz des olympischen Hermes in dem Bronzewerke des älteren Kephisodot wie in seiner Eirene eine überraschende Analogie bildet. Der Generationsreihe der Künstler läuft eine solche der Werke parallel. Dabei sind aber für unser Problem noch zwei Voraus-

[1] »Praxiteles« S. 8f.

setzungen nötig. Der Einfluß eines großen künstlerischen Genius wie Praxiteles hält sich natürlich nicht in den Grenzen seiner Meisterschule; nicht jede Schöpfung der nächsten Generation, die eine Weiterbildung eines von ihm angeschlagenen Themas darstellt, wird notwendig für ein Werk seiner direkten künstlerischen Erben angesehen werden müssen, und andererseits müssen wir wenigstens für den berühmteren dieser beiden, der von Plinius auch als der Rivale des Skopas bezeichnet wird, voraussetzen, daß er ein ganzer Künstler gewesen sei und nicht bloß den Faden der Tradition weiter gesponnen habe; wir werden von ihm auch einen starken Einschlag eigener Art erwarten müssen. Am klarsten und lehrreichsten stellt auch das Werk das Problem dar, von dessen Präexistenz wir sprachen; der olympische Hermes erscheint in der nächsten Generation in zweifacher Umbildung wieder, die beide durch die stattliche Reihe von Kopien, die jenem bekanntlich völlig fehlt, als berühmte Werke gelten müssen. Die eine, längst bekannt und vielbesprochen, ist die Gruppe des Silens mit dem Dionysoskinde, die andere, die wiederum Hermes mit seinem Pflegling darstellt, ward der monumentalen Überlieferung förmlich gewaltsam abgerungen. Ein alter Stich nach einer derzeit verschollenen Gruppe, die sich einst im Palazzo Farnese befand, zeigt einen Jüngling von praxitelischem Linienflusse, der seinen rechten Unterarm auf eine bärtige Herme stützt, über die er sein Gewand geworfen hat; auf seiner rechten Hand sitzt das Dionysoskind in einer Stellung und Bewegung, welche die seines olympischen Brüderchens förmlich zu kopieren scheint. Die Gruppe hat sich monumental wieder herstellen lassen durch Zusammenfügung zweier Stücke, die je einen der beiden Teile derselben noch bewahrten. Das Museum von Madrid hat in seinem »joven orador« den an die Herme gelehnten Hermes geliefert, dessen hoher Schönheit es wahrlich keinen Eintrag tut, daß sie so wenig beachtet ward; das zugehörige Dionysoskind mit der Hand, auf der es sitzt, kam auf dem Palatin zutage und befindet sich jetzt im Thermenmuseum.[1] Zu diesen drei statuarischen Repliken kam bald als neues Zeugnis seines Ruhmes ein Münzbild, das bisher fälschlich auf den olympischen Hermes bezogen ward, aber völlig zweifellos diese Gruppe wiedergibt und aus dem thrakischen Anchialos stammt. Noch wundersamer berührt aber ein jüngster Fund. Die Statue des Agelaos im delphischen Weihgeschenk des Daochos ist nichts weiter als eine Variation des Hermes dieser Gruppe: Agelaos lehnt genau in der gleichen

[1] »Praxiteles« S. 402ff. Fig. 83/84, das Münzbild »Praxitelische Studien« S. 57ff. Die delphische Statue Homolle Bull. de corr. hell. XXIII (1899) Tf. XII S. 429f. Der Hermes in Madrid jetzt Einzelvkf. 1585—7. Zum Dionysoskind des Thermenmuseums: Helbig, Führer², II, Nr. 1103 und Amelung, Rom, S. 433ff., beide Male mit Abbildungen aus dem »Praxiteles«.

Haltung an demselben bärtigen Hermenpfeiler, nur behält er, da er kein Kindlein zu tragen hat, seine Chlamys an, aber sie sitzt ihm so lose auf der linken Schulter und fällt so weit über den Schaft der Herme herab, daß wir in diesem Zuge die Wirkung der Veränderung erkennen können, zu der sich ihr Meister genötigt sah. Das Datum des thessalischen Weihgeschenkes in Delphi bildet nun für die Zeitbestimmung der Gruppe eine oberste Grenze. Sie muß vor diesem und kann dann fast nur unmittelbar zuvor entstanden sein.

Dadurch erscheint die Umarbeitung des praxitelischen Meisterwerkes diesem so nahe gerückt, daß der beide trennende Zeitraum sich kaum über anderthalb Dezennien erstrecken dürfte. Diese neue Erkenntnis läßt die Meisterfrage in einem schärferen Lichte erscheinen. Ihr Urheber kann nur einer der hervorragendsten Schüler des Praxiteles gewesen sein, wenn wir auch kaum imstande sind, seinen Namen mit jenem Grade von Zuversicht zu nennen, der alles Schwanken ausschlösse. Aber so eng er sich an sein Vorbild anschließt, der Geist einer neuen Zeit bricht doch bereits in diesem Werke durch. Der praxitelische Gedanke der Rast auf der Reise ist festgehalten und durch die Herme des Wegegottes noch schärfer verdeutlicht. Durch den Fund des Hermes Propylaios des Alkamenes ist auf dieses Detail ein scharfes Licht gefallen. Der Meister hat dies allbekannte Werk zur Stütze des seinigen verwendet[1] und der Ersatz der Baumstütze durch diese Herme ist schon im Geiste einer neuen Richtung. Wenn nun dies Requisit gar bald auch dort verwendet wird, wo es weniger begründet erscheint, hier macht es gerade durch diese Anknüpfung an ein so berühmtes Vorbild den Eindruck, als ob es zum ersten Male auftrete. Gründlich geändert hat sich auch das Verhältnis zwischen Pfleger und Pflegling. Letzterer ist hier mehr von der Hauptfigur losgelöst und nimmt in der größeren Breite der Gruppe schon einen Platz ein, der ihn als selbständigen Teil derselben erscheinen läßt; der entscheidende Schritt zur wirklichen Gruppierung zweier Figuren hin, die eine höhere Einheit darstellen, ist bereits vollzogen, und an realistischer Durchbildung ist das Kind aus dem Thermenmuseum seinem olympischen Brüderlein gewaltig über. Hier ist mit vollem Ernst auf das neue künstlerische Problem eingegangen und allem Bisherigen gegenüber ein Fortschritt vollzogen, der unaufhaltsam weiter führt. Aber so hoch wir auch

[1] Loeschcke, Jahrb. XIX (1904) S. 22ff., der bei diesem Anlaß die zuerst von Furtwängler (Berl. philol. Wochenschrift 1898, S. 311) ausgesprochene und von Amelung a. a. O. als zweifellos hingestellte Priorität des neugewonnenen Werkes in der uns bereits bekannten Form behauptet. So lange man die aufgestützte Berliner Amazone für polykletisch hält ist füglich auch eine solche Hypothese begreiflich, ein rasches Ende dürfen wir von der bevorstehenden Verbreitung des Werkes durch Abgüsse erwarten.

dies wiedergewonnene Meisterwerk antiker Plastik schätzen mögen, zweifellos steht die zweite Umdichtung des gleichen Themas künstlerisch noch höher.

Die Gruppe des Silens mit dem Dionysoskinde gehört zu den größten Meisterleistungen hellenischer Plastik. Zahlreiche Repliken zeigen, daß sie auch im Altertum die ihr gebührende Bewunderung errungen hat.[1] Scharf bezeichnend ist schon die Änderung des Themas. Während der früheren Kunst das Moment der Bergung noch als das wesentliche erschien und das der Pflege des Kindes erst durch das Werk des älteren Kephisodot hinzukam, ward es in diesem Werke der dritten Generation zum Leitmotiv, und damit erscheint zugleich Hermes seines Dienstes endgültig enthoben. Der alte Silen hat das Kind übernommen und wartet seiner; er will es einschläfern, aber der kleine Schelm erwidert die etwas großväterliche Zärtlichkeit mit fröhlichem Liebkosen. Nun erst ist der Zusammenschluß der beiden Gestalten ein völliger geworden und eine echte und rechte Gruppe aus beiden entstanden, über der ein Hauch vom Geiste des Idylls schwebt. Der alte Silen überrascht durch die Noblesse der Auffassung, die nicht entfernt an den burlesk komischen Typus erinnert, in dem er uns sonst allenthalben entgegentritt. Er muß in seiner Jugend etwas von dem Zauber praxitelischer Satyrgestalten gehabt haben, nun da diese längst vorüber ist, sind in seinem vom Alter abgeklärten mildsinnenden Antlitz noch die Spuren dieser glücklichen Tage zurückgeblieben. Wären die tierischen Ohren nicht, die unter dem Efeukranze fast verschwinden und das kleine Schwänzlein am Rückenende, so könnte er leicht sein Inkognito bewahren. Seine edle Abstammung kann er nicht verleugnen; die praxitelischen Silene, die einst zu Rom im Kapitol standen, deren lebenswarme Erscheinung ein Epigramm besingt, dürften seine nächsten Verwandten gewesen sein. Das Kind in seinen Armen ist der Zwillingsbruder des Knäbleins vom Palatin. An Praxiteles erinnert auch wieder das Stützmotiv, der Silen lehnt mit dem Ellenbogen des von einem Tigerfell umwundenen linken Armes an einem Baumstamm, der sich allerdings schon durch sein knorriges Alter von dem bekannten Versatzstück des Praxiteles unterscheidet; um ihn windet sich Rebe, eine und so setzt sich im Beiwerk das Thema der figürlichen Darstellung ins Botanische um. Man hat in dieser Gruppe Anklänge an lysippische Weise gefunden.[2] Die Stellung des Silens stimmt in der Tat auffällig mit der des farnesischen Herakleskolosses; auch die Art, wie das Kind der Brust

[1] Meine »Praxiteles« S. 395ff. gegebene Darlegung hat die Beistimmung Furtwänglers Glyptothek Nr. 238 (Hundert Tafeln 39) nicht gefunden. Zuletzt Helbig, Führer², I, Nr. 4 und Amelung, Braccio nuovo Nr. 11.

[2] Loeschcke, Verhandl. der Philologenvers. in Cöln S. 159.

des Silens vorliegt, zeigt die neue lysippische Raumauffassung. Aber diese Analogien gehen nicht so weit, als man sie zu verwerten für gut befunden hat. Sie beweisen den Einfluß lysippischer Kunstanschauung auf den Meister dieses Werkes, aber es erscheint doch fast selbstverständlich, daß kein schaffender Künstler dieser Zeit sich dem Einfluß des großen Neuerers hat entziehen können. Nicht was er ihm entnahm, sondern wie er es tat, entscheidet für die Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit. Diese Gruppe wurzelt mit allen Fasern auf dem Boden praxitelischer Kunst, und doch ist ihr Eigenwert so ungemein bedeutend, daß nur der Erbe dieser in erster Reihe für die Meisterfrage in Betracht kommen kann. Wir haben an anderer Stelle die Vermutung ausgeführt, in ihr sei jenes weltberühmte Symplegma des Meisters Kephisodot zu erkennen, an dem nach Plinius Worten die Finger mehr in Fleisch als in Marmor eingedrückt zu sein scheinen, ein Lob, das dem in die knochigen Hände des alten Silens gebetteten »Häufchen zartes Fleisch« auf seltsamen Umwegen auch in modernen Tagen zu teil geworden ist und das vor dem Marmororiginale einst zuversichtlich als allgemeines Werturteil angenommen werden darf. Die wenig freundliche Aufnahme, die diese Vermutung bisher gefunden hat, schreckt ihren Urheber nicht ab, sie nochmals der allgemeinen Prüfung dringend zu empfehlen. Das plinianische Wort Symplegma ist nichts weiter, als der technische Ausdruck für die große Neuerung, die nicht ungetauft bleiben konnte, für die plastische Gruppe. Wenn Plinius an anderer Stelle als zweites weltberühmtes Symplegma eine spätere Gruppe sinnlich erotischen Inhaltes erwähnt, so folgt für die erste daraus nichts, denn ein so geartetes Werk des jüngeren Kephisodot ist einfach undenkbar; die Probe darauf ergeben ja die älteren Hypothesen über sein »Symplegma« in Pergamon.

Unter den einst in Rom befindlichen Werken Kephisodots wird auch eine Aphrodite in Besitz des Asinius Pollio erwähnt. Von dieser rechten Tochter der weltberühmten Knidierin wüßten wir gerne mehr. Aber ehe wir von jener etwas Zuverlässiges wußten, war es allgemeiner Glaube, das praxitelische Werk könne nur der in alten wie in neuen Tagen hochgefeierte Typus der mediceischen Aphrodite sein. Nun, da diese Frage ihre befriedigende Lösung gefunden hat, ist es eine dringende Aufgabe der Wissenschaft geworden, der Mediceerin den ihr gebührenden Platz anzuweisen. Keine plastische Schöpfung der antiken Kunst ist uns in einer gleichen Fülle der Repliken erhalten und wohl auch keine hat einen nachhaltigeren Einfluß auf die moderne Kunst ausgeübt.[1] Wenn diese Tatsache einst für ausreichend befunden wurde, ihr den Meisternamen des meist gefeierten

[1] Amelung, Führer, Nr. 69. Klein, »Praxiteles«, S. 276ff. Furtwängler, Sammlung Somzée, S. 27.

aller Aphroditebildner zu verleihen, so ist sie von einem Schwergewicht, das eine Zuteilung an einen unberühmt gebliebenen Künstler direkt ausschließt. Sie ist eine geniale Weiterbildung der Knidierin im Sinne der künstlerischen Tendenzen, die die folgende Generation beherrschen. Die Größe der praxitelischen Auffassung bringt diese, tiefer in das Problem des weiblichen Reizes eindringende erst recht zum Bewußtsein. Die Göttin ist wiederum im Begriffe ins Bad zu steigen. Das Gewand, das sie dort ablegt, ist hier mit der Hydria, auf die es herabgleitet, verschwunden. Die Linke, die es dort noch hält, deckt hier die Scham, während die Rechte, der diese Aufgabe dort zufiel, die quellenden Brüste dem Auge des Betrachters zu entziehen sucht. Das feuchte Element wird besser als durch die Hydria durch einen Delphin versinnlicht, der sich wie im Spiel an die Göttin herandrängt und die für die Marmorbehandlung so nötige Stütze bietet. Die Haltung der Göttin ist weiblicher und reizvoller geworden, ihre Formen, wie ihr von zärtlicher Empfindung beseeltes Antlitz magdlicher, sie steht noch in der ersten Jugendblüte, deren Beobachtung die Tat dieser Zeit ist. Die Meisterfrage hat jüngst Mahler behandelt,[1] indem er den Nachweis zu führen versucht hat, das Original der Mediceerin wäre ein Werk Lysipps gewesen. Den äußeren Anlaß dazu bot ihm die Deutung jenes sienesischen Fundberichtes einer lysippischen Statue, dessen wir bei der Behandlung des isthmischen Poseidon gedachten, aber immerhin verdient es volle Beachtung, daß sich schon in der die Brust überquerenden Rechten der Einfluß lysippischer Formensprache klar zeigt. Indes wir werden diese Erscheinung hier nicht anders deuten, als wir es an der eben besprochenen Gruppe getan haben, zumal es nicht leicht wäre, für Lysipps Kunstweise, soweit sie uns wenigstens bekannt ist, ein Aphroditebild solcher Art und noch dazu ein in Marmor gedachtes, in Anspruch zu nehmen. Wir würden wenigstens erwarten, daß die literarische Überlieferung einen so denkwürdigen Fall von Rivalität zu vermerken kaum unterlassen hätte, während sich uns anderseits eine nächstliegende Annahme für das Urbild der Mediceerin in der einst zu Rom befindlichen Marmoraphrodite Kephisodots von selbst bietet. Ihre direkt praxitelische Abstammung hat uns noch bestimmter ein herrliches griechisches Originalwerk kennen gelehrt: der einst in Petworth befindliche, jetzt in den Londoner Palast des Lord Leconfield »Chesterfieldhouse« übertragene weibliche Kopf, in welchem Furtwängler ein Original »aus jener Spätzeit des Praxiteles, in der sein Meißel die höchste Meisterschaft errungen hat«, erkennen wollte.[2] Wir haben an anderer

[1] In der S. 367 Anm. 1 erwähnten Abhandlung.

[2] Meisterw., Tf. XXXI S. 640ff. Amelung a. a. O., Fig. 9 u. 10. »Praxiteles« a. a. O., Fig. 42/3.

Stelle das interessante Problem, das er bietet, ausführlich behandelt und können uns hier kurz fassen. Der Leconfieldsche Kopf steht der mediceischen Aphrodite weit näher als der Knidierin, er kann nur dem Meister jener, nicht dem dieser zugeschrieben werden. Aber so stark auch die Intensität seiner malerischen Schönheit über die praxitelische Art hinausgeht, die Traditionen dieser Kunst trägt er doch so deutlich, daß jene Zuteilung eifrige Gläubige finden konnte. Seine kunstgeschichtliche Rolle erfüllt er, indem er die Verbindung zwischen den beiden Aphroditetypen noch schärfer erfassen läßt, ob er selbst gleich einer Gewandfigur angehört haben muß, die doch wohl bloß aphrodisischen Charakter getragen haben kann. Aber diese herrliche Probe der künstlerischen Handschrift des Meisters steigert die Zuversicht, in ihm den Sohn und Erben des Praxiteles zu erkennen, um ein Bedeutendes.[1]

Kephisodot und sein Bruder Timarchos haben dem Zug ihrer Zeit auch insofern Folge geleistet, als sie im Gegensatz zu ihrem Vater auch gefeierte Porträtisten waren. Sie fertigten Bildnisse hervorragender Zeitgenossen, sowohl von Staatsmännern, als auch von Dichtern und Dichterinnen, was Plinius in den Ausspruch zusammenfaßt, der jüngere Kephisodot habe »philosophos« gemacht. Aber eine Reihe von Inschriften auf Basen ihrer Werke sagt uns, daß sie auch solche von Privatleuten gearbeitet haben, die irgend einen Grund für die Weihung einer Porträtstatue hatten.

Für die persönliche Stellung, die sie in dem Athen ihrer Tage einnehmen, erscheint es vielleicht bezeichnend, daß sie für eine der damals führenden politischen Persönlichkeiten, den großen Finanzminister Lykurgos, dessen eigene Statue, wie die seiner Söhne Habron Lykurgos und Lykophron ausführten und zwar an geheiligter Stelle und in geheiligtem Materiale, denn da diese Familie zu dem Priestergeschlecht der Eteobutaden gehörte, so hatten diese Holzbilder sakralen Charakter. Die Annahme, sie wären erst nach dem Tode Lykurgs aufgestellt worden, hat nur moderne Analogie für sich, die man nicht ohne weiteres in die antike Zeit übertragen kann; vielmehr läßt uns die ausgebreitete Tätigkeit dieses Staatsmannes für die Wiederaufnahme der perikleischen Verherrlichungspläne Athens daran denken, daß er diese beiden Meister ausreichend beschäftigt haben wird, ohne daß wir imstande sind, davon Genaueres zu berichten. Mehr glauben wir von dem Porträt des Menandros zu wissen,

[1] Das hervorragende Kunstwerk, das Hauser, Jahresh. VI (1903) S. 77ff., glücklich aus seinen Teilen zu einem Ganzen vereinigt hat, mit ihm auf den Altar des Zeus Soter im Piräus, der von Kephisodot herrühren soll, zu beziehen, hindert mich vor allem, daß ich meine alte Hypothese, an die er anknüpft, längst für verfehlt erkannt habe und keinen Grund sehe, an dem überlieferten Meisternamen Kephisodoros zu rütteln.

dessen Basis sich dort noch gefunden hat, wo Pausanias einst die Statue sah. Dort, vor dem Dionysostheater hatte auch Lykurg, der es glanzvoll ausgestalten ließ, die Bildnisse der drei großen Tragiker aufgestellt, aber es war nicht eine von der dankbaren Nachwelt gestiftete Ehrenstatue, wie diese, sondern ein Anathem, das wohl aus Anlaß eines Sieges der Dichter selbst geweiht hatte. Lange hatte man für das Menandrosporträt der Söhne des Praxiteles jene Dichterstatue des Vatikans erklärt, die unter diesem ihr von Visconti gegebenen Namen mit der des Posidippos dort vereint steht. Derzeit ist der Irrtum erkannt und wie es scheint, das rechte Dichterbild wieder gefunden. Eine glückliche Vermutung Studniczkas hat einen in vielen Exemplaren in unseren Sammlungen vorhandenen Kopf von hervorragender geistiger Bedeutung dafür in Anspruch genommen.[1] Volle Beweiskraft kommt freilich den bisher vorgebrachten Argumenten nicht zu, doch ist der Grad von Wahrscheinlichkeit immerhin groß genug, um dies interessante Bildnis hier einzureihen, das sicherlich dieser Zeit angehört und über die künstlerischen Tendenzen, die sie beherrschen, willkommenen Aufschluß gewährt. Es gibt kaum ein zweites Beispiel, das uns die Kunde, die wir von den realistischen Bildnissen des Lysistratos und Apelles haben, so illustriert, wie dieser Kopf mit seinen so durchaus persönlichen Zügen, die die Spuren der geistigen Arbeit wie des körperlichen Leidens deutlich erkennen lassen. Aber das Bestreben nach Wiedergabe des Wirklichen läßt doch die große Auffassung nicht vermissen, die ihren verklärenden Schein über das Antlitz breitet. Es ist die gleiche, die den Kopf des Silens mit dem Dionysoskinde beherrscht. Von physiognomischer Übereinstimmung ist hier keine Spur, dennoch zeigt die künstlerische Arbeit viel Vergleichbares. Man versuche einmal die Worte, mit denen Furtwängler diesen Silenkopf charakterisiert, vor dem Mänanderporträt zu lesen, und man wird sie hier kaum schlechter illustriert finden, zumal auch ihm die Tatsache nicht entgangen ist, daß dieser Silenkopf mit dem eines Philosophen oder Dichters nahe Beziehungen hat. Das Mänanderporträt muß dem Schlusse des vierten Jahrhunderts angehören. Aber auch die Bildnisse der Dichterinnen Myro von Byzanz und Anyte von Tegea, die Tatian von Kephisodot erwähnt, scheinen zu Lebzeiten der Dargestellten gearbeitet zu sein, doch fehlt uns bisher jede Handhabe, sie uns genauer vorzustellen. Das Dichterinnenbildnis hat das Hetärenbild der vorigen Generation abgelöst. War es damals selbstverständlich, daß nur die körperlichen Reize der Frau Gegenstand der bildenden Kunst sein könnten, die in ihrer Darstellung ein zeitgemäßes Supplement der Athletenplastik sehen mußte, so tritt jetzt die geistige Be-

[1] Bernoulli, Gr. Ikonogr. II, S. 111ff. Tf. 14/15, Einzelvkf. Nr. 610/11. Praxitelische Studien S. 29. Amelung, Chiaramonti Nr. 431 u. 508.

deutung des Weiblichen aus dem Musentypus in den der Realität. Es ist kein Zweifel, die Reihe dieser Bilder, die Tatian erwähnt, ist echt, von besonderem Reiz aber ist seine Angabe über den Mitarbeiter am letzteren Werk. Es verbindet den großen Sohn des Praxiteles mit dem großen Sohn Lysipps.

Von Euthykrates und seinen Brüdern wissen wir bisher nichts weiteres, als was uns die spärlich fließenden Schriftquellen bieten.[1] Anders als die Söhne des Praxiteles treten die Lysipps in unserer literarischen Überlieferung auf. Wir sahen wie der bedeutendste nicht schlechtweg als der Erbe der Kunst seines Vaters gilt, sondern durch eine auffällige Hinneigung zur alten Tradition charakterisiert wird; wir sahen wie die revolutionäre Bewegung, die in die alte Dädalidenschule eindringt, weite Kreise zieht. Aber so stark auch der Niederschlag ist, den sie in der Literatur zurückgelassen hat, die monumentale Vorstellung von den Werken der Generation nach Lysipp ist doch erst noch zu erringen. Unsere Monumente zeigen wohl den lysippischen Einfluß als einen gar mächtigen, imponierenden und weitreichenden, aber die alten festen Schulzusammenhänge vermochten nicht sich auf das von Alexander zum Weltreich erweiterte Hellenentum auszudehnen, und gerade die sikyonische Schule, deren Häupter in die Dienste des Eroberers traten, hat bei der Umformung eine ganz hervorragende Rolle gespielt. Der Koloß von Rhodos, den eine spätere Zeit unter die Weltwunder eingereiht hat, das Werk des dem Meister Lysippos wohl am nächsten stehenden Schülers Chares von Lindos, ward zum Herold, der das Herannahen eines neuen Zeitalters verkündete. Wir besitzen aber noch eine kleine Reihe herrlicher Bronzewerke, die sich nur im Anschlusse an Lysipp behandeln lassen und uns weit mehr zu sagen haben, als wir über sie. Als erstes mag die wundervollste aller uns erhaltenen Bronzestatuen des Altertums hier ihre Stelle finden, das aus der Meerestiefe bei Antikythera gerettete Ephebenbild, der bronzene Rivale des marmornen Hermes des Praxiteles.[2] Noch ist es allen aufgewendeten Bemühungen nicht gelungen, das exegetische Problem, das diese Statue bietet, zu lösen; alle mythologischen Erklärungen, die man versucht hat, scheitern an der Tatsache, daß der athletische Charakter dieses Werkes klarer ist, als die Art seines Motivs. Indessen, wenn auch das Rätsel ungelöst und der Schleier, der seine Herkunft deckt, auch ungehoben bleibt, so geht doch an ihm die alte Erfahrung nicht verloren, daß jedes auftauchende Meisterwerk der antiken Kunst eine gründliche Revision unseres Wissens von ihr mit sich bringt, was sich freilich

[1] Overbeck, Nr. 1516—25.

[2] Ephim. arch. 1902, Tf. 7—12 S. 147ff.; vgl. Kavvadias, Journ. of hell. stud. XXI (1901) S. 205ff. Fig. 3, 4.

niemals kampflos und nicht auf einmal durchzusetzen pflegt. Was wir bei dem derzeitigen Stande unsers Wissens vorzubringen haben, ist demnach nur ein kleiner Teil dessen, was wir von der Zukunft gewärtigen dürfen. Doch die bisherigen Versuche kunstgeschichtlicher Würdigung werden nicht einmal diesem Stande gerecht. Die Ponderation der Gestalt folgt dem von Lysipp aufgestellten Prinzip. Der Jüngling steht fest auf dem linken Bein, das rechte ist leicht eingebogen, ein wenig zurückgestellt und berührt nur mit den Zehen den Boden. Die Analogie mit dem Standmotiv des Apoxyomenos ist aber keine so vollkommene, als es auf den ersten Blick erscheinen mag; in der stärkeren Zurücksetzung des Spielbeins, wie in der steileren Hebung seines Fußes schlägt doch noch etwas wie eine letzte Reminiszenz an die polykletische Ponderation durch. Der rechte Arm hängt ruhig herab, der linke ist hoch und seitlich ausgestreckt, der Unterarm geht bis zur Höhe des Kopfes nach aufwärts, die Hand umfaßt zwischen ihren Fingern einen Gegenstand, den wir nicht bestimmen können, mit deiktischer Gebärde, der Kopf wendet sich dieser Aktion zu. Es ist ein weitausholender rhythmischer Zug in dieser Gestalt, deren Linienfluß unwiderstehlich auf den Beschauer wirkt; mit dem des Apoxyomenos verglichen kündet er aber seine eigene, eine andere Art. Man kann sich das recht drastisch vorführen, wenn man im Geiste die lysippische Statue die Senkung der Linken und die Wendung der Rechten vornehmen läßt, was sie in die annähernd gleiche Position bringen würde. Der spezifisch lysippischen Raumanschauung gegenüber erscheint hier der alte polykletische Kontrapost in einer ganz neuen und überraschend wirksamen Steigerung und Umformung, die nur die Folge eines Kompromisses mit der neuen lysippischen Art sein konnte. Auch der Kopftypus geht seine eigenen Wege, es sind mehr skopadische als lysippische Elemente in ihm, und doch ist seine Schönheit besonderer Art und von hohem geistigen Adel. Die Meisterschaft der Haarbehandlung ist hier nicht minder als am Apoxyomenos, aber es fehlt auch hier etwas von dem freien Zug, mit dem Lysipp dies plastisch schwierige Problem behandelt hat. Wir dürfen freilich dabei nicht übersehen, daß dieser länglich geformte Kopf ein weniges größer wirkt, als der des Apoxyomenos, und auch die Behandlung des Körpers gibt diesem noch etwas mehr Schwere bei prinzipiell gleichem Anschluß an den Hochwuchstypus. Vielleicht könnte man in dem Epheben von Antikythera ein unmittelbar vorlysippisches Werk anzunehmen versuchen, eine Art »Vorstufe« zum Apoxyomenos. Freilich würde eine solche Hypothese eine starke Minderung der Ehren bedeuten, die sich an diesen Namen knüpfen; jedenfalls wird dies herrliche Werk verständlich, wenn wir in ihm eine Reaktion gegen die umwälzenden Neuerungen des Großmeisters erkennen, die den Reiz des Herben in der Kunst nicht

völlig aufgeben will, der in der sikyonischen Schule auch theoretisch in seiner Bedeutung erkannt ward. Die plinianische Stelle über die Richtung, die Euthykrates eingeschlagen haben soll, illustriert sie trefflich, aber mehr als sie dieser Richtung mit einer großen Wahrscheinlichkeit zuzuweisen, vermögen wir derzeit nicht. Nur zeigt unsere monumentale Überlieferung, in der es an Repliken des Jünglings von Antikythera zu fehlen scheint, doch eine Reihe von Werken, die stilistisch ihm außerordentlich nahe stehen und dadurch indirekt die große Bedeutung ihres Meisters bezeugen.[1]

Eine zweite berühmte Bronzestatue, der »betende Knabe« des Berliner Museums,[2] gehört zweifellos in die nächste Nähe lysippischer Kunst. Sie ist gerade in letzter Zeit wieder in eingehender Weise behandelt und ihre bisherige Deutung ist bestritten worden, doch steht es wohl außer Frage, daß sie ein antikes Siegerbild ist. Die beiden erhobenen Arme sind moderne Ergänzung; durch die erhaltenen Reste war wohl ihre Richtung gegeben, aber nicht genau genug, um nur eine Lösung zuzulassen. Ein Versuch, die Arme höher zu heben, den van Branteghem durchführen ließ, ward im Anschluß an eine von dem Original inspirierte Schöpfung Rauchs vollzogen; wenn damit auch kaum das Rechte völlig genau getroffen sein mag, so ward er doch künstlerisch dem Werke zum Gewinn.[3] Indessen ist damit das letzte Wort noch nicht gesprochen und einem angekündigten neuen Versuch sehen wir mit Spannung entgegen. Die Handflächen sind nicht nach außen gewendet; die Richtigkeit dieser Ergänzung zugegeben, kann die Figur nicht einen Betenden darstellen, dessen obligater Gestus der Gottheit die inneren Handflächen entgegenzustrecken heischt. Man hat deshalb den »betenden Knaben« für einen Ballspieler erklärt,[4] und sich dabei auf Vorgänger berufen, die das gleiche getan haben. Indes

[1] Wir geben hier nur einige bereits bekannte Werke als Beispiele dieser Reihe, die sich leicht vermehren läßt, doch ohne mehr als Analogien bieten zu wollen, die erst durch dieses Werk stilistisch verständlicher geworden sind. So die beiden aufblickenden Heraklesstatuen, die Furtwängler Meisterw. S. 576, Anm. 1 erwähnt, die bärtige Dresdener Statue Augusteum, Tf. 91, von der die Münchener, Furtwängler, Glyptothek Nr. 283 (Hundert Tafeln 62) eine Wiederholung im Spiegelbildsinne ist, und die jugendliche in Kopenhagen, Mahler, »Polyklet«, S. 143 Fig. 46, ferner die vorzügliche durch Abgüsse bekannt gemachte Hermesbronze, Berlin, Inv. 6305 aus Athen, die Furtwängler a. a. O. S. 520 und 572 für echt lysippisch erklärt, und wohl auch die Hermesbronze in Zürich, Mitt. d. antiqu. Gesellschaft in Zürich, Bd. XV, Tf. V, 23. Furtwängler a. a. O. S. 324, gleichfalls in Abgüssen verbreitet, und besonders nahe auch der von Furtwängler a. a. O. S. 520ff. Fig. 96 als Jugendwerk des Skopas besprochene Hermes vom Palatin im Thermenmuseum, Helbig, Führer², II, Nr. 1087.

[2] Berlin, Ant. Sk. Nr. 2. Brunn-Bruckmann, Tf. 283. Collignon, S. 483 Fig. 252 Bulle, Tf. 171. Kunstgesch. in Bildern I, 66. 2. Löwy, Röm. Mitt. XVI (1901) S. 391ff.

[3] Arch. Anz. V (1890) S. 165.

[4] Röm. Mitt. XVII (1902) S. 101ff.

jedem in der plastischen Denkmälerwelt heimischeren Fachgenossen ist es eine bekannte Erscheinung, wie häufig die Taufe auf dieses Motiv an Kunstwerken vollzogen wird, bei denen die Handlung sie moderner Vorstellung zu gestatten scheint. Für einen Ballspieler wurde der Jüngling von Antikythera, wie der Hypnos in Madrid erklärt, aber eine antike Ballspielerstatue kann niemals des Balles entbehrt, kann sich niemals mit einer Anweisung für den Beschauer begnügt haben, sich den Ball in der Luft fliegend zu denken. Die alte Bezeichnung erfordert eine Änderung der Lage der Hände, die Furtwängler erkannt und als durchführbar erklärt hat.[1] Wir haben hier ein antikes Siegerbild vor uns in einem Motiv, für welches es an Analogien wahrlich nicht fehlt. Der Knabe, der wie die andern nach dargebrachtem Opfer und verrichtetem Gebet auf den Kampfplatz trat, dankt frommer Weise durch die Darstellung seines so wirksamen Gebetes für den erlangten Sieg. Wie glänzend hat der Meister dieses schlichte Motiv zu nutzen verstanden. Von einem der Söhne Lysipps, von Boëdas, weiß die Überlieferung nichts weiter zu melden, als daß er einen »adorantem« gemacht habe. Diese plinianische Stelle wird immer wieder zu dieser Statue zitiert, als ob sie sie erhellen würde. Wenn es indes auch zweifelhaft bleiben wird, ob in der Berliner Bronze das Werk des Boëdas zu erkennen sei, ihr engster stilistischer Zusammenhang mit lysippischer Kunst ist noch jüngst wieder eingehend dargelegt worden. Es ist dieselbe so charakteristische Art, die Figur in den realen Raum hineinzusetzen, und wenn durch die nach aufwärts gerichtete Aktion noch mehr Schwung und Elastizität in die Gestalt hineingekommen ist, als der Apoxyomenos besitzt, so erscheinen ihre knabenhaften Formen wie dafür geschaffen. In der naturwahren Darstellung dieser Altersstufe ist es die einzige, realistischen Anforderungen entsprechende Knabensiegerstatue, die wir besitzen. Der Vergleich mit dem kindlichen Erosbogenspanner läßt seine knospende Schönheit noch deutlicher erkennen. Mit dem Epheben von Antikythera zusammengehalten zeigt der betende Knabe, dem Streben gegenüber die spezifisch lysippische »elegantia« mit einem Beisatz vom austerum genus zu legieren, die orthodoxe Richtung, von deren Vertreter in der dritten Generation, Tisikrates, Plinius berichtet, daß mehrere seiner Werke nicht leicht von echt lysippischen zu unterscheiden wären;[2] das Wort gilt vom betenden Knaben, als ob es für ihn geprägt worden wäre. Es gilt aber auch für die prächtige Bronzestatue des ausruhenden Hermes aus Herkulanum im Neapler Museum.[3]

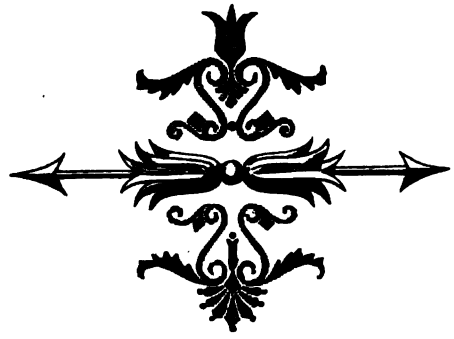
---

[1] Beil. der Allg. Zeit. 1903, S. 455. Conze, Arch. Anz. XIX (1904) S. 75f.

[2] 34. 67 = Ov. 1525.

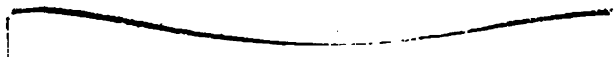
[3] Löwy, Lysipp, S. 9. Brunn-Bruckmann, Tf. 282. Rayet, Mon. de l'art. ant., Tf. 81. Kunstgesch. in Bildern, I, 66. 7.

Kein anderes antikes Bild dieses Gottes gibt von dessen eigenstem Wesen eine so anschauliche Darstellung wie dieses, das nicht den gewohnten Weg vom Siegerbildnis zur Götterstatue durchgemacht hat. Das Motiv der ruhenden Gestalt, dessen prinzipielle plastische Verkündigung praxitelischen Ursprunges ist, ward von Lysipp in einer Weise umgeschaffen, die an Praxiteles kaum mehr erinnert. Seine ruhenden Heraklesschöpfungen zeigen die künstlerische Tendenz, die Anwendung dieses Motives streng im Rahmen des charakterisierenden Momentes zu halten, und ganz im selben Geiste ist es auch hier verwendet. Der Gott, den der Heroldsstab, den er in der Linken hielt, und die zierlichen, angeschnallten Flügelschuhe als Boten zeigen, hat auf einem Felsensitze in leicht vorgebeugter Haltung Platz genommen, die Rechte auf den Felsen aufstemmend, das rechte Bein ausgestreckt, das linke eingezogen. Die ganze Stellung ruft aber keineswegs den Eindruck hervor, als habe der Götterbote es sich auch nur für eine kurze Weile wirklich bequem gemacht. Er ist ganz Bereitschaft und lauscht auf sein Stichwort, um in dem Augenblick, da es fällt, aufzuschnellen und ans Werk zu eilen. Es ist mehr als ein geniales Paradoxon, das der Meister dieses Götterboten in seinem Werke versinnlicht hat: die Erkenntnis, daß die höchste Agilität sich nur im Zustand der Ruhe plastisch darstellen läßt, bedeutet eine Erweiterung der bisherigen Grenzen der plastischen Kunst. Der Sitz ist nicht mehr das Versatzstück, dem wir in Gestalt des Baumstammes oder Felsblockes, wie des in die Komposition mit einbezogenen Korbes des tarentinischen Herakleskolosses bisher begegnet sind. Dies Stück Terrain ist ein Ausschnitt des realen Raumes, in den die Gestalt mit ihrer vollen realen Beweglichkeit hineingesetzt erscheint. Es ist als ob der alte Wegegott die neuen Wege weisen wollte, die die Kunst der Diadochenzeit beschritten hat.



89054764071

b89054764071a



89054764071

b89054764071a